

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

Факултет музичке уметности

Катедра за клавир

Докторски уметнички пројекат:

**СТИЛСКИ ПРОСТОРИ ИМПРЕСИОНИЗМА И НЕОКЛАСИЦИЗМА КАО
ДУАЛИЗАМ ЈЕДНОГ УМЕТНИЧКОГ ПРАВЦА У КЛАВИРСКИМ ДЕЛИМА
ДЕБИСИЈА И РАВЕЛА**

теоријска студија

аутор:

Александар Марковић

ментор:

Лидија Станковић, редовни професор

коментор:

др Весна Микић, редовни професор

Београд, јануар 2017. године

САДРЖАЈ

Апстракт

1. Увод: Принципи настанка стила.....	4
2. Разматрање нове објективности; Дебиси и Равел: извори, путеви и аспекти модернизма - тачке поетичких сусрета и разилагања.....	22
3. Увод у анализу.....	42
4. Морис Равел: <i>Купренов гроб</i> (1914–1917).....	45
5. Клод Дебиси: <i>Прелиди</i> (1909–1912).....	61
6. Закључак.....	70
7. Литература.....	73

Апстракт

Овај уметнички пројекат бави се преиспитивањем стилске дивергентности у границама једног уметничког правца и начинима на које се карактеристике неистоветних естетичких оквира одражавају на интерпретативни приступ конципирања извођеног дела. Већ питање одређивања стилских граница је овде полемичко због упитне стилске категоризације импресионизма у историјском контексту, што је битно на првом месту због преиспитивања садејства естетике стила и изградње извођачке концепције дела. У том контексту, могу се препознати два различита приступа истом правцу. Један је Дебисијев који подразумева карактеристике „чистог” импресионизма, како је дефинисан у академском и историјском дискурсу. Други приступ импресионизму можемо видети на примеру циклуса Мориса Равела *Купренов гроб* који поетику импресионизма поставља у јасно препознатљив неокласични оквир. Циљ пројекта је преиспитивање односа естетике стила и начина изградње концепције извођења, у смислу тога како иста формира техничко-извођачке захтеве у складу са стилским пропозицијама. Избор репертоара који је употребљен као студија случаја се логично наметнуо захваљујући историјском профилисању парадигматских фигура за које се сматра да су обележиле импресионизам у музици а кроз компарацију - са једне стране циклуса *Купренов гроб*, који одликује синтеза импресионистичких и неокласичних елемената, док је са друге стране направљен избор из обе свеске Дебисијевих *Прелиди* и то према критеријуму који ће на што конзистентнији начин представити импресионизам онаквим како је колоквијално дефинисан - као кохерентан стил који је тежио успостављању сопственог модернистичког идентитета и ослобађању од утицаја претходних стилова.

Кључне речи: импресионизам, неокласицизам, Дебиси, Равел, стил, *Прелиди*, *Купренов гроб*

1. Увод: Принципи настанка стила

Говорећи о периоду од антике па до половине 19. века Ханс Роберт Јаус (Hans Robert Jauss) објашњава појам модерности као „свести [...] да се закорачило из старог у ново“.¹ Свест о новом може се извести као заједнички именилац на прагу сваког следећег правца уметности кроз историју, а саме смене епоха и начини промена праваца сведоче о различитим принципима према којима настају. Пратећи вековни развој уметности кроз различите параметре који чине стил једног периода, а нарочито параметре који су заједнички суседним стиловима, примећује се преовлађујуће присуство еволутивног принципа у музици, под чим подразумевамо постепеност промене уметничке мисли. За ране епохе било је карактеристично да процес еволуције стила споро узима маха и дуго траје, у складу са општом културалном и друштвеном климом традиционализма и конзервативности. Дакле, кроз премодерну уметност, стил и епоха су били готово синонимима. Строго поштовање правила стила било је императив ране уметности а управо на том месту настаје промена доминантног наратива кроз модерну, где потреба за иновацијом постаје осовина напретка. Бодлерове (Charles Pierre Baudelaire) речи „...модерност, то јест, пролазно, краткотрајно, нестално, јесте једна половина уметности, друга половина је вечно и непроменљиво“² – према Јаусовом мишљењу, обележиле су „праг наше модерности“.³ Може се стога приметити да модерно мишљење осликава константна конструктивна опозиција тежњи ка одржању јединства стила и последичној еволутивној развојности премодерне уметности.

Дебисијеве (Claude Debussy) речи „треба поново пронаћи дисциплину [...] у слободи, а не у формулама филозофије која је постала трошна и добра за слабиће“,⁴ приказују дух времена у којем се, кроз прве кораке модерне, рађао нови стил – импресионизам.

Термин *импресионизам* директно је изведен из имена слике Клода Монеа (Claude Monet) *Импресија, излазак сунца* (*Impression. Soleil levant*, 1873) која се сматра

¹ Smit, Teri, „Pitanje savremenosti“, u *Savremena umetnost i savremenost*, (Beograd: Orion art, 2014), 21.

² Ibid., 21.

³ Ibid., 21.

⁴ Јароцински, Стефан, „Дебиси – импресионизам и симболизам“, у *Збирка текстова за предмет Анализа музичких стилова*, ур. Ана Стефановић (Београд: Фонд за умножавање наставне литературе при ФМУ, 1995), 156.

својеврсним манифестом овог стила и од тада представља име новог уметничког правца који се на првом месту везивао за ликовне уметности.

Импесионизам убрзано добија све више следбеника, а међу њима су: Реноар (Pierre-Auguste Renoir), Мане (Édouard Manet), Писаро (Camille Pissarro), Дега (Edgar Degas), Сисли (Alfred Sisley) итд. у Француској, затим нешто касније узима маха и у Енглеској и Америци и шири се интернационално.

Успостављају се паралеле са симболизмом у књижевности, нарочито у француској поезији, чија се потрага за новим сферама садржаја и новом поетиком повезује са правцем у којем су се кретале модернистичке тенденције у музици. Концепт синестезије актуелан у симболизму јасно илуструје начин мишљења тадашњих уметника, према речима Верлена (Paul-Marie Verlaine) који је заговарао идеју „музикализације“ поезије, затим Одилона Редона (Odilon Redon), који сам себе назива музичарем међу сликарима и поставља музику, поред сопственог сликарског наслеђа, у „вишесмислени простор неодређеног“.⁵

Увид у историјски контекст дефинисања импесионизма као музичког стила открива далеко сложенију ситуацију, нарочито због рецепције самог термина импесионизам од стране главних представника стила, Дебисија и Равела (Maurice Ravel), затим критике новог стила од стране академске заједнице као и ширег друштвено-политичког контекста у којем је му је додељена пежоративна конотација.⁶

Критичар Луј Лерој (Louis Leroy) сковао је назив *импесионизам* у критици „Изложба импесиониста“ (1874)⁷ са намером да омаловажи нову уметност чију је стваралачку слободу и потребу за преиспитивањем традиционалних уметничких канона доживео као провокацију, попут највећег дела академске заједнице. Термин се употребљавао у критичком делу јавности када се желело дискредитовати овај правац или чак неке друге појаве у друштву.⁸

Сличне овима су биле и реакције на прве запажене Дебисијеве композиције. Након композиционог конкурса Париског конзерваторијума за Римску награду и композиције *Пролеће* (*Printemps*, 1887), секретар Академије лепих уметности употребио је управо овај

⁵ Passler, Jan, „Impressionism“, u *The New Grove Dictionary of music and musicians*, 3rd ed., (Oxford: Oxford University Press, CD-rom, 2001).

⁶ Ibid.

⁷ Изложба је одржана у Паризу 1874. године у студију фотографа Надара (Nadar), и узима се као тренутак рођења модернизма.

⁸ Ibid.

термин критикујући иновативност оркестарске композиције. Замерке су се односиле на то да сасвим нов однос према музичком колориту и традиционалним параметрима музике доводи у питање ауторитет академских вредности и да „представља опасног непријатеља истинитости у уметности“.⁹

Таква реакција на нови стил се парадоксално, донекле подудара са Дебисијевим ставом где је изразио амбивалентност, па чак и директно неслагање са одредницом импресионизма као музичког правца, говорећи о идеји импресионизма као “лакој за злоупотребу”, а генерално о својим уметничким настојањима као о покушајима да произведе нешто „другачије, нешто што одговара стварности у одређеном смислу, где би импресионизам био најмање адекватан термин”.¹⁰

Неопходно је консултовати више различитих гледишта да би се сагледала тадашња конфликтна рецепција новог правца, нарочито уколико се дефинише са становишта споја различитих уметности. Ирски писац и критичар Џорџ Мур (George Moore) је студирао сликарство и познавао многе уметнике импресионизма. Он, 1893. године закључује да је „импресионизам појам који је у највећој мери погрешно тумачен јер је свака уметничка слика већ прожета оним што се мисли под импресионизмом, али, користећи термин у модерном смислу, подразумева означавање брзих опажаја неухватљивих појава“.¹¹ Такво становиште подразумева не само промену перцепције објекта и садржаја уметности, већ и уметничка средства формирана циљевима новог мишљења. Намера да се ухвати суптилно треперење светлости и атмосфера коју ствара, одбљесак мрешкања воде на кориту чамца, пејзаж у пастелној измаглици субјективне импресије призора успоставља нове просторе садржаја који су се опирали академски утврђеним средствима израза. Брзи опажаји се посредно односе и на нове праксе као што је излазак уметника ван студија са штафелајем да би били у што директнијем контакту са предметом слике – природом, бојама и контурама под различитим осветљењем. Подразумева такође нове ликовне технике – брзе, изломљене, недовршене потезе четкицом, сликање прстом директно по платну, примену нових теорија боја, *broken color* – ефекат боје која се не меша на палети већ се наносе ситни потези боја на платно које се мешају тек у оку посматрача симулирајући треперење

⁹ Ibid.

¹⁰ Lesure, Francois, Howat, Roy, „Debussy, (Achille-) Claude“, u *The New Grove Dictionary of music and musicians*, 3rd ed., (Oxford: Oxford University Press, CD-rom, 2001).

¹¹ Jensen, Eric Frederick, *Debussy* (New York: Oxford University Press, 2014), 122.

светлости и њене рефлексије; серије слика истих призора у различито доба дана под различитим осветљењем које поред визуелног, приказују и ефекат проласка времена.¹²

Едвард Дент (Edward Dent) у *Речнику модерне музике и музичара* (*A Dictionary of Modern Music and Musicians*, 1924), поставља подробнију дефиницију музичког правца: „Импесионизам: музика која настоји да сугерише приказ пејзажа или слике, у којима је боја битнија од контура, а мелодија недефинисана или фрагментарна, док су споредне фигуре пратње веома развијене, често изузетно покретљиве, где је циљ да се произведе генерални ефекат тембра, пре него јасних тонских низова. Сличан ефекат се постиже спорим хармонијама базираним на акордима које би старије генерације сматрале дисонантним, али који се у данашње време сматрају прихватљивим“.¹³

Уопштено гледано, карактеристике музичког импесионизма, како се колоквијално дефинисао, откривају стил који је имао потребу за разградњом традиционалних параметара музике – са једне стране формалних, слободним схватањем форми, преферирањем програмске на супрот апсолутној музици, где је као и у ликовним уметностима у великој мери „садржај” оријентисан на евокацију природе; отклоном од класичне, функционалне хармоније а инсистирањем на звучном колориту, увођењем модалности, пентатонике, целостепености, некласичних паралелних интервала; разградње метрички правилних, оштрих ритмичких структура, утицаја егзотичних националних култура итд. што је све имало за циљ да се пронађу средства за нову „сугестивнију и суптилнију уметност него што је била она претходних епоха“,¹⁴ ону кроз коју уметник „предлаже суптилне сугестије, пре него јасне приказе; живописну чулну сликовност, пре него набујале емоције“.¹⁵

Премисе овако дефинисаног стила могу навести на првобитни закључак о идејним сличностима између ликовног и музичког правца док се истовремено намеће закључак да су Дебиси и Равел управо такав симплистички приступ поређења критиковали. Објашњавајући тренд дефинисања новог музичког правца као импесионизма, Ерик Фредерик Јенсен (Eric Frederick Jensen) говори о настојањима критике да обједини

¹² Cf. „Impressionism: A Different Form of Realism“ у Penelope J. E. Davies et al., *Janson's History of Art: The Western Tradition* (NJ: Pearson Education, Inc. Prentice Hall, 2004).

¹³ Jensen, Eric Frederick, *Debussy* (New York: Oxford University Press, 2014), 124.

¹⁴ „Symbolists“ у *Encyclopedia Britannica*, 15th ed., (London: Micropedia, 1974), 733.

¹⁵ Austin, William W., *Music in the Twentieth Century* (London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1966), 26.

различите уметничке медије кроз идеју једног стила.¹⁶ С обзиром на то да је идеја и поетика зачета у ликовном импресионизму, затим и симболизму, постепено приписивана музичком, намеће се питање методологије којом су препознаване корелације између карактеристика уметничких медија различите природе (аудитивних, литерарних, визуелних). Успостављање аналогije између различитих медија је очигледно функционисало на структуралном нивоу, логиком повезивања градивних елемената различитих уметности, па тако Луиз Либих (Louise Liebig) објашњава звук као ликовну боју код Дебисија, а музичку хармонију као боју и светлост.

Дебиси звук и боју стапа у разнолике јукстапозиције, обликујући их у деликатно обојене звучне склопове. Такође, поставља акорде који су аутономни, самодовољни или омогућава њихово *клијање* и стварање низова градираних, разнобојних акордских секвенци. Флуидне, флексибилне, јарке, ове надахнуте хармоније наизглед саткане од преламања светлости урањају у бескрајне мелодије неухватљивог ритма. Дебисијева и ликовна уметност у неким случајевима имају готово идентичне методе где његово коришћење акорада и њихових комбинација одговарају употреби боје код Ле Сиданеа, Вистлера, Манеа.¹⁷

Слично томе, Синтија Петерсон (Cynthia Peterson) говори о слободама формалног и синтаксичког обликовања код симболиста и то повезује са Дебисијевим односом према потреби за ослобођењем од класичних форми, правилног фразирања итд.¹⁸

Стиче се утисак да је нови музички правац доживљен у атмосфери арбитрарног повезивања различитих појава које су у том тренутку биле актуелне, па отуд везивање идеја музичког и ликовног правца. Јенсен сматра да је неосновано асоцирање довело до повезивања музичког стила чак и са импресионистичком уметничком критиком итд.¹⁹

Звук и боја су два параметра на основу којих је најчешће повлачена паралела међу уметностима, па се поставља питање зашто су остали параметри „запостављани“. Такође треба имати у виду да довођење у везу звука и ликовне боје или светлости и хармоније,

¹⁶ Cf. „Debussy and the Arts“ у Jensen, Eric Frederick, *Debussy* (New York: Oxford University Press, 2014)

¹⁷ Jensen, Eric Frederick, *Debussy* (New York: Oxford University Press, 2014), 123.

¹⁸ Cf. Peterson, Cynthia, „Contextual Analyses of Six Etudes for Piano by Claude Debussy“ (докторска теза, University of Connecticut, 2004).

¹⁹ Више у: Jensen, Eric Frederick, *Debussy* (New York: Oxford University Press, 2014), 123.

није емпиријски доказиво, што додатно чини поређење „слабим“. Параметри који су још могли бити довођени у везу су:

- линија, контура – мелодија
- лик, предмет, тема слике – музичка тема, мотив, наслов
- нијанса боје – нијанса тембра, нијанса сродних сазвучја, динамике
- ликовни облик – музичка синтакса, реченица, период, форма композиције, фразирање, контура мелодије, пасажа
- простор – апстрактни доживљај простора звука односно целине композиције
- правац, покрет, гест – контура мелодије, пасажа, фразе, ритам, агогика, гест
- текстура – фактура, артикулација
- шаблон, мустра – орнаментика, фигуре, фигурирана пратња

Такође се на основу елемената ликовне композиције може повлачити аналогија – музички облик насупрот ликовне композиције, затим баланс композиције, фокална тачка, пропорција, ритам, контраст итд. Сва ова поређења, била она емпиријски дискутабилна или не, највећим делом нису била разматрана при дефинисању музичког стила у односу на ликовни. Дедукција на основу ширег спектра премиса је у великој мери могла допринети елаборираности па и кредибилитету целе идеје.

Још један проблем оваквог начина мишљења јесте искључиво ослањање на аналогију као логичко оруђе. Место аналогије као валидне технике закључивања након класицизма бива оповргнуто, нарочито уколико се примењује усамљена. Либих нигде не прецизира на основу чега још доводи у везу различите физичке, као и симболичке феномене боје, звука, хармоније итд. осим по аналогији. Могуће да је примена неуверљиве методологије којом је утврђена корелација између аудитивних и визуелних параметара остављала утисак арбитрарног мишљења чиме је доведена у питање основаност ставова при покушајима успостављања наратива о новом стилу у музици. Дебисијева нетрпељивост је ишла дотле да је коментарисао „оно што будале називају *импресионизам* – најпогрешније употребљен термин, нарочито од стране критичара“.²⁰

Управо због композиторског неслагања са таквим дефинисањем правца, битно је осврнути се на све што је критици могло дати повода за такво поимање стила. Најочигледнија веза која се препознаје је на основу тематског аспекта. Називи слика и

²⁰ Jensen, Eric Frederick, *Debussy* (New York: Oxford University Press, 2014), 125.

композиција упућују на окретање природи као главној инспирацији, где ванмузички садржаји програмске музике преузимају главну реч у обликовању музике док апсолутне форме као репрезентација академског формализма бивају запостављене. У Дебисијевим критикама је често провејавала тема односа између природе и уметности, па тако музику види као блиску „тајној вези између природе и имагинације“.²¹

То истовремено упућује и на везу са симболистима за које су свет ониричког и мистификација природе били међу главним мотивима. Слободе формалног и синтаксичког обликовања симболистичке поезије као и тенденције у музици ка разградњи класичних образаца су музичкој критици такође биле спона са овим литерарним правцем.

Познанства са многим уметницима тог доба, затим, сведочанство Луја Лалоја о томе да је Дебиси констатовао да своја најзначајнија сазнања дугује управо сликарима и писцима, а не музичарима, или о Дебисијевом признању да му је жао што се није отиснуо путем сликарства, уместо музике,²² лако су навели критику на закључке о истоветности ликовног и музичког стила.²³

Академско виђење импресионизма садржало је и специфично виђење промене односа према звуку у односу на музички романтизам. Суптилност звучних фактура, минуциозно озвучавање најтиших динамичких нијанси уз флексибилан однос према музичком времену, потрага за што финијим врстама тембра потпомогнута свим осталим параметрима музике обликује средства израза која сама себи постају сврха – нова естетичност звука мења његову дотадашњу улогу која сада постаје и изражајно средство и циљ. У складу са тим, Дејвид Коп (David Kopp) пише како је Дебиси настојао да „превазиђе строгоћу форме и границе конвенционалног хармонског развоја да би створио музику базирану директно на боји и лепоти звука“.²⁴ Ту је направљена још једна паралела, јер је улога боје у ликовном импресионизму била перципирана на сличан начин.

То наводи на још једну појаву која се повезује са сликарством, али и са објектом уметности, а то је звучно евоцирање. Као настојање да се прикажу појаве из спољног света на што вернији начин као својеврсна музичка ономатопеја, звучно евоцирање се

²¹ Ibid., 246.

²² Lesure, Francois, „Debussy, (Achille-) Claude“, у *The New Grove Dictionary of music and musicians*, 3rd ed., (Oxford: Oxford University Press, CD-rom, 2001).

²³ Cf. Passler, Jan, „Impressionism“, у *The New Grove Dictionary of music and musicians*, 3rd ed., (Oxford: Oxford University Press, CD-rom, 2001).

²⁴ Peterson, Cynthia, „Contextual Analyses of Six Etudes for Piano by Claude Debussy“ (докторска теза, University of Connecticut, 2004), 11.

потпуно органски стопило у целокупну естетику новог правца претежно окренутог природи као инспирацији.

Равелов циклус *Огледала* (*Miroirs*, 1905) ризница је таквих примера евокације – од „Ноћних лептира“ представљених брзим, разломљеним фигурама неуредних метричких образаца као приказом махнитог клепетања крила лептира и пригушеном динамиком кроз коју прозвучи тек понеки неочекивани климакс као снап светла у ноћи, преко „Тужних птица“ чија фигура главног мотива евоцира птичје певање, до „Барке на океану“, студије каскадних, међурегистарских пасажа који симулирају океанске таласе.

Могу се уопштено разликовати директни и индиректни приступ звучном евоцирању. Пример индиректног можемо видети у Дебисијевом прелиду „Кораци у снегу“, где се приказ сугерише кроз репетитивну фигуру два тона и постепено вођене мелодијске линије у повученом и тескобном расположењу.

У овом случају, средства која композитор користи немају довољно карактеристичну тематичност, фактуру, фигурацију, тембр, артикулацију или друге параметре чије међусобно садејство их јасније профилише на симболичком нивоу. Такав приступ не представља егзактно евоцирање јер не комунцира кроз одмах препознатљиве музичке симболе, већ пре кроз музичку алегорију, која се препознаје посредно или открива тек при анализи музике. У том случају садржај музике би био теже одгонетнут да није сугерисан насловом или легендом на крају композиције, као у случају *Прелида*.

У прелиду „Магле“, феномен из природе Дебиси евоцира кроз слагање битоналних равни, чиме ”замагљује” тонални центар. Такву тонску слику ствара захваљујући фактури флуидних пасажа равномерног тока путем које се, а захваљујући ефектима десног педала, гомила звук помешаних дисонанци што све заједно појачава музички ”призив”, евокација лаганог распростирања магле.

Случај директнијег звучног евоцирања срећемо у комаду „Одбљесци на води“, где је блиставим пасажима у високим регистрима евоцира сребрнаст одсејај водених површина, а капљање воде, одсечним октавама у дисканту на фону квинтних сазвучја у басу, чијим се регистарским супротстављањем успева дочарати чак и дубина воде.²⁵ У комаду „А месец

²⁵ Погледати коду комада „Одбљесци на води“.

залази за некадашњи храм“ поново репетицијом тонова, Дебиси успева верно да призове ”утисак” настанка концентричних кругова капањем воде.²⁶

Полемику у вези са призивањем утисака, музичком евокацијом као извесно примењиваним поступком у поетикама Дебисија и Равела, којим се оне ”опасно” приближавају импресионистичким уметничким поетикама, овде опет отварају већ поменуте Дебисијеве речи којима објашњава своју потрагу за нечим што ближим реалности, истовремено одбацујући везу са импресионизмом. „Верно“ звучно евоцирање управо одражава ту потребу за представљањем реалног, а не за интерпретацијом утиска. Ова потреба за директним звучним евоцирањем потврђује његов приступ, којим, за разлику од сликара који су тражили начине да изразе импресију субјекта, он трага за објективнијим манифестацијама реалности.

Дебисијев биограф уз комад „Одбљесци на води“ детаљно сугерише садржај композиције док између осталог, коментарише комад као импресионистичку скицу.²⁷ Такав приступ сликовитог представљања музичког програма није био новост у том тренутку, али је катеогрија „импресионистичке скице“ засигурно допринела даљем формирању идеје о тесној повезаности са ликовним импресионизмом.

Доживљај музичке композиције као скице је заправо већ био распрострањен међу слушаоцима Дебисијеве музике.²⁸ Слобода музичке мисли која обликује сваки аспект његове музике је често стварала утисак импровизације код тадашњих слушалаца, ненавикнутих на нову естетику. С обзиром на то да су често комплетиране импресионистичке слике биле проглашаване за скице од стране критике због специфичних техника слободних потеза у потрази за општим утиском замагљености, утисак импровизоване, *скициране* музике је опет наводио на спону између сликарског и музичког правца.²⁹

Извесни композициони поступци такође упућују на такве везе. Одређена музичка мисао неколико пута поновљена на истој тонској висини уз промену хармонског

²⁶ Погледати тактове 12-15.

²⁷ Jensen 136. Jensen, Eric Frederick, *Debussy* (New York: Oxford University Press, 2014), 123.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid., 124.

окружења, често на педалном тону, асоцира на Монеове поступке сликања фиксних објеката у различито доба дана под различитом светлошћу.³⁰

Почетак прелида „Потопљена кетедрала“ демонстрира поступак постављања једног звучног модела у различите хармонске средине захваљујући покрету баса и јасно одељеним хармонским конструкцијама двотактног трајања. Тонско сликање ”урањања у дубину” (в. пр. 1) Дебиси постиже захваљујући поступном хармонском следу наниже, и спором, равномерном хармонском ритму.



Пр. 1. Дебиси, „Потопљена кетедрала“, тактови 1–8.

У комаду „Омаж Рамоу“ из циклуса *Слике*, срећемо још упечатљивији пример овог композиционог поступка, који никако, у овом конкретном случају, не бисмо могли да назовемо тонским сликањем. Наиме, исти материјал, задржавајући непромењене контуре у горњим плановима, нијансиран је комбинацијама лидијског и миксолидијског, а затим целостепеног лествичног склопа након чега се наставља мотивски развој ка климаксу композиције (в. пр. 2). Дакле, исти поступак, коришћен у контексту ”омажа”, особеног

³⁰ Cf. Passler, Jan, „Impressionism“, u *The New Grove Dictionary of music and musicians*, 3rd ed., (Oxford: Oxford University Press, CD-rom, 2001).

окретања уметничким моделима из прошлости, сада је примењен у контексту умереног модернизма.³¹



Пр. 2. Дебиси, „Омаж Рамоу“, тактови 46–50.

Сличан поступак помаже да се у току једног мотива трансформише читаво хармонско устројство у средњем делу прелида „Једра“. Функције класичне хармоније су у спољним одсесима прелида у потпуности избрисане захваљујући томе што су изграђени искључиво на целостепеном низу. Промена настаје на прелазу одсека кроз понављање мотива у горњем гласу, који се уводи на крају 22. такта.

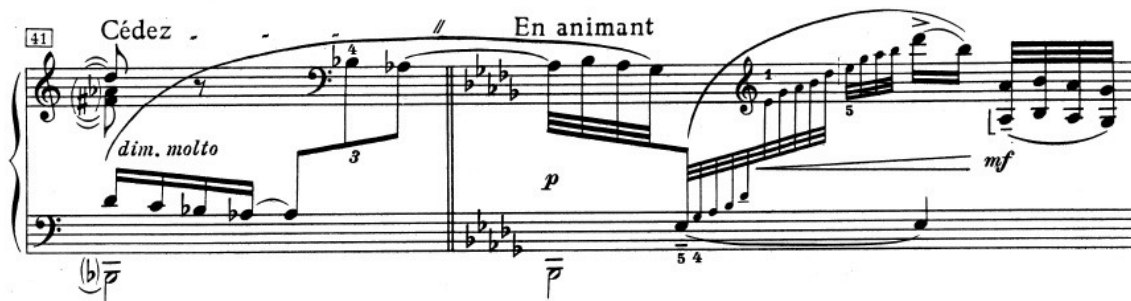


Пр. 3. Дебиси, „Једра“, 22. такт.

³¹ Cf. Микић, Весна, *Лица српске музике: Неокласицизам* (Београд: Факултет музичке уметности, 2009).



Пр. 4. Дебиси, „Једра“, 28–29. такт. Једна од реперкусија мотива у целостепеној лествици.



Пр. 5. Дебиси, „Једра“, 41. – 42. такт.

Одсек у такту 42 почиње истим мотивом којим почиње одсек од такта 22 (Пр. 3.), али уместо образовања тритонуса као у претходним појавама, крај мотива прелази у пентатонски низ укључивањем тона *es*, који се ту први пут појављује, а којим сигнализира исклизнуће у другачији хармонски делокруг.

Својства демонстрирана у овом прелиду такође могу да се доведу у везу са ликовном уметношћу – промене хармонске средине при истоветним фигурама, уопштено специфична хармонија и избор оријенталних лествица који су истовремено значајни део наслеђа импресионизма кроз које се препознаје заокрет ка проналажењу новог музичког језика.

Целостепена лествица је постала једна од значајнијих код импресиониста, нарочито код Дебисија. Исту је могуће пронаћи у романтизму, нпр. код Римског-Корсакова (), али употребљену у веома ретким случајевима као успутни хармонски ефекат. Заснивање скоро целог прелида „Једра“ на овој лествици открива процес при којем њени елементи добијају нову, структуралну (уместо дотадашње, спорадичне) улогу, истовремено разграђујући класичне нормативе хармонских односа.

Мистерија, неухватљивост и магловитост су стања која евоцирају целостепени односи, што су чести мотиви ликовног импресионизма.

Пентатонска лествица је још једно од упечатљивих средстава стила, веома ретко у употреби раније у западној уметничкој музици, док у импресионизму постаје један од заштитних знакова. Она такође упућује на везу са сликарством, нарочито ако се сагледа шири културални контекст.

Међу културалним трендовима друге половине 19. века, за импресионисте је од кључне важности појава *јапанизма*,³² тренда апропријације елемената јапанске културе, који се надовезао на сличне производе колонијализма, *континентални рококо*, *синоизам*³³ итд.³⁴ Тренд је био далеко обухватнији од пуке везе са импресионизмом. Проширио се као мода кроз примењену уметност, индустријски дизајн, дизајн ентеријера и генерално је ушао у све поре визуелног идентитета француске културе.³⁵

Егзотично као фасцинација уметности и културе је архетипски феномен, а *орјентализам*, као термин настао у постколонијалним студијама, објашњава се као „дискурзивна производња *другог*, што је процес окарактерисан начином на који Европа производи Орјент као *другост*“.³⁶ Потребу за синтезом кроз истовремену дихотомију локалне културе са перципираним егзотичним потврђује и Зигфрид Вихман (Siegfried Wichmann) као „истрајан утицај уметности далеког истока у Француској“.³⁷

Веза са Оријентом у музици успостављена је кроз гамелан музику са Јаве, традиционалну кинеску и јапанску музику у којима је пентатоника најзаступљенији лествични систем, а које су постале доступније у Француској захваљујући културалној размени, како су композитори и дошли у контакт са њом. Та веза се не своди само на музичке компоненте, она опет наводи на ликовно путем тема и садржаја – „Пагоде“, „Златне рибице“ код Дебисија, „Краљица Пагода“ код Равела итд. Садејство ликовног, музичког и Оријента одлично описује Лајонел Ламборн (Lionel Lambourne) говорећи о Хокусаиевом (Katsushika Hokusai) дрворезу *Талас* (1830–1832) који је постао амблем

³² Stankis, Jessica Elizabeth, „Maurice Ravel as Miniaturist through the Lens of *Japonisme*“ (докторска теза, University of California, 2012), 17.

³³ Синоизам је предлог превода оригиналног термина *chinoiserie*, изведен из термина *синологија*.

³⁴ Ibid., 13.

³⁵ Ibid., 17.

³⁶ Macey, David, *The Penguin Dictionary of Critical Theory* (London : Penguin Books, , 2000), 286.

³⁷ Stankis, Jessica Elizabeth, „Maurice Ravel as Miniaturist through the Lens of *Japonisme*“ (докторска теза, University of California, 2012), 18.

јапанизма а постављен је за насловну страну првог издања партитуре Дебисијевог *Мора*. Он говори о овом иконичком дрворезу као о „снажном доказу креативне снаге брака истока и запада преко јапанизма“.³⁸

Утицаји Оријента су се манифестовали кроз препознатљиве моделе фолклора, али и сасвим посредно, кроз промене приступа према различитим параметрима музике кроз које се модерно мишљење одражавало. Управо однос импресиониста према хармонији и музичком времену отвара могућности изражавања нових идеја.

Код Дебисија и Равела, нефункционална хармонија, оријентисана на истраживање тембра и иновативних сазвучја каткад сами себи довољних, добила је нову улогу као елемент музике. Здружена са новим односом према ритму, којим се избегавају правилне метричке структуре, хармонија више нема искључиву улогу катализатора сталне промене музичког тока и емоционалног израза, а таква промена њене улоге доприноси реализацији повремених стања статичности која не теже промени и поновном успостављању покрета, већ егзистирају аутономно. Рој Ховат (Roy Howat) чак наводи Равелова „Вешала“ као „најспорији случај“ француске музике пре Месијана.³⁹ Управо о том заокрету говоре већ поменуте „споре хармоније“ како их Дент назива, а хармонски језик таквим својствима учествује у образовању нових приступа темпоралним аспектима музике.

У Равеловој „Барци на океану“, читави одсеци се образују успостављањем платоа разложених акорада статичних хармонија. Овде се функционалност релативизује а статичност одржава чак и кроз тематски аспект чији се материјал састоји од пуког разлагања основног нонакорда, који само транспарентно потцртава општи фон хармоније. Сви параметри овде успостављају статично – циркуларно време,⁴⁰ где се континуум највише одржава кроз покретљивост пасажа леве руке, док истовремено задржава својство статичности својом репетитивношћу и одсуством развојности.

Пјер Булез (Pierre Boulez) је поставио тезу о искуству слушања музике које више није линеарно, већ конституише „временске мехуре“ који се одвијају без сврсисходног тока од почетка до краја за слушаоца.⁴¹ Континуирано, дисконтинуирано, статично,

³⁸ Ibid., 17.

³⁹ Howat, Roy, *The Art of French Piano Music* (London: Yale University Press, 2009), 29.

⁴⁰ О различитим концептима музичке темпоралности говоре Булез, Паслер, Бергсон у студији Џесија Филерапа. Fillerup, Jessie, „Eternity in Each Moment: Temporal Strategies in Ravel’s “Le Gibet”“, *Music Theory Online*, br. 19 (2013), <http://www.mtosmt.org/issues/mto.13.19.1/mto.13.19.1.fillerup.php>

⁴¹ Ibid., 11.

циркуларно време су све темпоралне стратегије које је Булез препознавао и примењивао у сопственом стваралаштву али и при аналитичком осврту на музику целокупног 20. века. Једно од дела које је дармштатски композиторски круг фаворизовао због „променљвих, јукстапозиционирајућих гестова и потпоре структуралне хомогености“ јесу Дебисијеве *Игре*. Булез је у том делу препознавао концепт *пулсног времена*, као и „темпоралну уређеност ослобођену узастопности“. ⁴² Све то је навело Жила Делеза (Gilles Deleuze) да се у својој анализи надовеже проширеним концептом *избразданог* и *глатког* звучног простор-времена. ⁴³ Хронометрично време према његовом тумачењу одликују поделе, усмерења и границе, док је глатки простор-време неструктуриран и безграничан. ⁴⁴

Овако постављене темпоралне концепте је Филерап (Fillerup Jessie) есенцијализовао објашњавајући како слушаоци „праве вертикалне резове у хоризонталном искуству времена“. Он наглашава да овакво „графичко објашњење времена није само просторна метафора трајања, већ покушај да се прикаже безвременост, као, вероватно недоказив феномен који искушава фундаменте доживљаја западне музике“. ⁴⁵

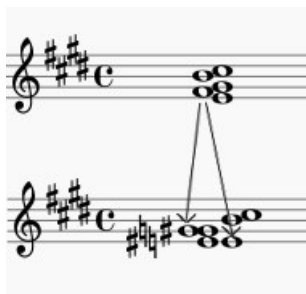
Равелов комад „Долина звона“ демонстрира овакве концепте времена. Уводни одсек изграђен је на неколико паралелних равни репетитивних фигура. Свака од тих фигура ”представља” различиту врсту звона, те је сасвим логично што баш овај став отворено реферира на гамелан, музику источњачке духовности и бескрајне комбинаторике пентатонских низова кроз звонасте перкусије. Хармонску хомогеност овде тек привидно ремети накнадно увођење *звона* у средњем и дубоком регистру у виду повишавања мале терце и снижавања квинте. Комад је тонално центриран на цис, тако да се пентатонски низ е, фис, гис, х, цис поставља у обртај. Тако гледано, може се лакше видети како се фис, окружено целим степенима, у следећем акорду хроматски постепено претапа у еис и г помоћу којих се цело сазвучје трансформише у октатонско. (в. пр.6.)

⁴² Ibid., 2.

⁴³ Ibid., 2.

⁴⁴ Ibid., 10.

⁴⁵ Ibid., 11.



Пр. 6. Вертикално изведен тонски низ односа акорада из уводног одсека Долине звона

Мелодијског развоја нема изван основног интервалског кретања фигура. На ритмичком плану, уједначени шеснаестински покрет окружују мотиви *звона*, минимално нарушавајући хипнотичку атмосферу дискретним синкопацијама фигура. Фразирање је у симбиози са хармонијом која се мења тек толико да се наговести промена атмосфере другом нијансом сазвучја.

Цео овај одсек представља још један пример модерног односа према темпоралном, где сви параметри творе стање статичности изван класичних императива развојности и каузалне узастопности.⁴⁶

Присвајање елемената источњачке културе прожето модерним мишљењем свакако је обогатило западну културу, али није необично да је тај процес истовремено допринео искушавању западњачког поимања музике о којем говори Филерап. Елиот Антоколец (Elliott Antokoletz) са друге стране, говори о пенатоници и модалности константно присутним у Дебисијевом стилу које су основа за значајније тенденције ка разградњи традиционалног тоналног система и изградњи новог, заснованог на једнаким или симетричним поделама октаве.⁴⁷ Помаци видљиви у погледу многих параметара музике, између осталог, специфичног поимања темпоралности, отпочели су процес развоја идеја на путу ка авангарди, па у крајњој консеквенци и стваралаштву дармштатске групе.

Наведене карактеристике представљају рекапитулацију свега што је колоквијално дефинисало нови правац као импресионизам. То су највећим делом карактеристике које су на основу перципиране аналогije асоциране са ликовном и осталим уметностима, док њихов међусобни однос гради доследан стилски оквир. Управо овакву једнообразну слику ремети сагледавање целокупних опуса оба композитора. Не само да су поред наведених

⁴⁶ Ibid., 2.

⁴⁷ Tobin, Anthony, „Elements of Folk Music and the Dissolution of Traditional Tonality,“ страница последњи пут измењена 31. 7. 2016, <http://debussypiano.com/Introduction.html>

присутне карактеристике стила које се не уклапају у овакав пресек, већ се може констатовати неколицина различитих струја које стварају стилску дивергентност.

Јенсен пише о тренутку у којем је Дебиси већ постао чувено име француске музике, када се стекао утисак да се његово дело укалупило, да је све што напише предвидиви наставак до тада већ написаног. Он наглашава да је Дебиси намеравао да остане јединствен, пишући музику ослобођену формулаичности.⁴⁸

Промене његовог стила су све очигледније како се посматра опус према позној фази стваралаштва, али оне нису увек очекиване. У тој фази је почело да се кристалише оно што је често износио кроз критику, а у одређеној мери одступа од академске ”дефиниције” импресионизма.

Дебиси сам описује своја позна дела као „чисту музику“, а о *Сонати за виолончело и клавир* пише: „Свиђају ми се њене пропорције и готово класична форма, у најбољем смислу те речи“.⁴⁹ Ова соната била је део обухватнијег пројекта од шест соната за различите ансамбле од чега је само половина угледала светлост дана. У том периоду настају и *Етиде* за клавир, као још један подухват у правцу „чисте музике“. Дебиси није био усамљен са новим погледом на сопствени стил, нити је то дошло изоловано од тадашњег духа времена. Између осталих, и Албер Русел (Albert Roussel) илуструје такву промену начела: „Желео бих да досегнем музику која је самодовољна; која настоји да се ослободи сугестија сликовитог, потпуно недескриптивну и одвојену од било каквог локалитета у простору“.⁵⁰

Узори о којима је Дебиси писао као пресудним за своју целокупну естетику су француски клавсенисти. О великој популарности коју је стекла Вагнерова (Richard Wagner) музика као и о својим назорима пише: „Французи одвећ лако заборављају квалитете јасноће и елеганције који су им прирођени, и допуштају да на њих утичу германска дужина и тромост. [...] Ми имамо чисту француску традицију у делу Рамоа (Jean-Philippe Rameau), ону коју чине префињена нежност и шарм, тачни акценти, строга декламација у речитативу, без немачке афектације [...]. Може се само жалити што је француска музика јако дуго следила оне путеве који су је удаљавали од јасноће израза, од

⁴⁸ Jensen, Eric Frederick, *Debussy* (New York: Oxford University Press, 2014), 196.

⁴⁹ Peterson, Cynthia, „Contextual Analyses of Six Etudes for Piano by Claude Debussy“ (докторска теза, University of Connecticut, 2004), 5.

⁵⁰ Ibid.

прецизности и концизности форме, од специфичних и карактеристичних особина француског генија“.⁵¹

Трагови естетике 18. века препознају се по окретању ка апсолутним формама, интересовању за старе жанрове, транспарентнијим текстурама музике, јасноћи пропорције. Упркос томе, хармонски језик и форме нису изгубили ”слободу” претходних креативних фаза, а сугестивна сликовитост је једнако присутна, премда се не односи на „прецизне“ приказе природе као у претходним фазама, већ је апстрактнијег карактера. Дебисијев позни стил, понајвише оличен у планираном пројекту 6 соната за различите ансамбле је почео да се упоставља путем извођења неокласичних, односно, умерено модернистичких,⁵² мада неки теоретичари сматрају да његове намере нису биле довољно јасно профилисане. О томе говори и Јароцински (Stefan Jarociński) коментаришући Дебисијеве похвале клавсенистима: „Дебиси не говори ни о подражавању модела који припадају прошлости, ни о повратку на стару музику“. Може се само претпоставити да би Дебиси наставио са развојем те идеје да је наставио да ствара, управо као што је говорио о начелима француске музике која се код њега неминовно препознају у већем делу опуса, мада понекад само посредно – кроз осећај за пропорцију, и кроз јасноћу мисли.

⁵¹ Јароцински, Стефан, „Дебиси – импресионизам и симболизам“, у *Збирка текстова за предмет Анализа музичких стилова*, ур. Ана Стефановић (Београд: Фонд за умножавање наставне литературе при ФМУ, 1995), 161 Cf. Микић, Весна, *Лица српске музике: Неокласицизам* (Београд: Факултет музичке уметности, 2009)..

⁵²

2. Разматрање нове објективности; Дебиси и Равел: извори, путеви и аспекти модернизма - тачке поетичких сусрета и разилажења

Праскозорје Првог светског рата донело је многе друштвене као и културалне потресе са собом, што се подударало са радикалним променама у модерној уметности. Потрага за новим позицијама уметности делимично потекла из реакција на већ устаљене модусе, доводи до освајања нових територија, али, и наизглед парадоксално, до сусрета са даљом прошлошћу. Неокласицизам је био најчешћи означитељ таквих пракси које су подразумевале "оживљавање" стилских узора претежно 17. и 18. века, не фокусирајући се искључиво на повратак класицизму. Конструктивне, формалне одлике старих стилова биле су естетички оквир у којем су композитори препознали идеални модел за обликовање модерне мисли коју у том тренутку одликују изразита рационалност, објективност, концизност, отклон од раскошног и хедонистичког у општем расположењу цинизма надамак Првог светског рата. Реакција на суптилну сензибилност импресионизма и раскошну изражајност касног романтизма је било повлачење у свет рационалног које код неких аутора нагиње критичком мишљењу. Реактуелизација стилова 17. и 18. века се код њих спроводила са ироничком дистанцом, односно, према речима Скота Месинга (Scott Messing) : „С обзиром на то да ће неокласичар вероватно користити неку врсту проширене тоналности, модалности или чак атоналности пре него да репродукује хијерархијски структурирани тонални систем правог бечког класицизма, префикс *нео* често носи импликацију пародије или изобличења истински класичних карактеристика“.⁵³

Месинг, између осталих, препознаје и још две струје неокласицизма: једна је она која се углавном везује за музику Стравинског и композиторе који су следили његову естетику. Друга је такозвани *Nouveau Classicisme*, који не подразумева стриктно окретање старим стиливима али га такође одликују јасноћа, рационалност, објективност, прегледност форме, економија средстава, емоционална уздржаност и генерална префињеност израза које представљају стилске фундаменте француске музике, које она суштински никада није напустила. Он и јесте присутан на првом месту у Француској, а везује се за уметност Ерика Сатија, затим француску Шесторку, мада само делимично, јер

⁵³ Whittall, Arnold, „Neo-classicism“, у *The New Grove Dictionary of music and musicians*, 3rd ed., (Oxford: Oxford University Press, CD-rom, 2001).

су били група окупљена најпре из уметничких убеђења и практичних разлога, а мање због истоветности стила. Њихова разнолика поетичка становишта заправо показују до које мере може бити развијен стилски диверзитет уколико постоје основна начела стила која их повезују. Исто тако, архетипски елементи француске музике о којима је Дебиси писао као о својеврсној стваралачкој максими, а нарочито се јасно препознају у виолинској и челу сонати, посредно отварају пут неокласицизму. Својства касног Дебисијевог стила и неокласицизма између којих се препознаје сродност су јасне линије, одсечнија артикулација, транспарентније текстуре, изражене карактеризације, повремено присуство класичних жанрова и форми.

Оно што суштински разликује њихове приступе су општа начела импресионизма која је Шесторка, као и многи неокласичари, сматрала реакционарним. Тај став делио је и Жан Кокто (Jean Cocteau), свестрани уметник и један од идеолога нове француске уметности. Он је отворено критиковао импресионизам као нешто што мора бити превазиђено: „Доста са (дебисијевским) облацима, таласима, акваријумима, ондинама и мирисима ноћи; потребна нам је музика која стоји чврсто на земљи, музика за свакодневну употребу. Сва музика која мора да се слуша са прстом на челу је сумњива“.⁵⁴

Упркос заузимању супротстављених ставова према импресионизму, видљиве су додирне тачке између одређених црта стилова који су наизглед међусобно искључујући.

Присуство кохезивних елемената упућује пре на еволутивни развој стила а не на потпуни естетички раскид по свим параметрима. То није била реткост у раном модернизму – револуционарне тежње нису нужно искључивале повезаност са сегментима дотадашњих наратива, напротив, та веза је неретко опстајала кроз технике рекапитулације, ревизије, прераде, репризе стилских аспеката.⁵⁵ Сличан је став Т. С. Елиота (Thomas Stearns Eliot) о модернизму као „вези прошлости и садашњости спојених у флуидан однос, који нужно не одређује хронологија“.⁵⁶ Управо Равел објашњава сопствену естетику у историјском контексту као еволутивну, не као револуционарну.⁵⁷ Он тиме дефинише

⁵⁴ Minor, Janice Louise, „Were they truly Neoclassic? A study of French Neoclassicism through selected Clarinet Sonatas by „Les Six“ (докторска теза, University of Cincinnati, 2004), 7.

⁵⁵ Cf. Childs, Peter, *Modernism: The New Critical Idiom* (London: Taylor & Francis Group, 2002).

⁵⁶ Kaminsky, Peter, *Unmasking Ravel: New Perspectives on the Music* (New York: University of Rochester Press, 2011), 46.

⁵⁷ Cf. Bricard, Nancy, *Maurice Ravel: Miroirs* (Van Nuys: Alfred Publishing Company, 1993), 6.

однос према претходном, али се у томе може ишчитати сличност и са оним што је у настанку, а то је однос стилских сегмената импресионизма и неокласицизма.

Пол Валери (Paul Valéry), француски филозоф, песник и есејиста, поставио је крајем 19. века типологију карактеристика које дефинишу дело као класично, што подразумева:

- Класичан пример – модел
- Идеја реда, дисциплине, формалних правила, конвенција
- Специфична једноставност, економија средстава
- Усавршеност детаља *ad unguem*, довршеност.⁵⁸

Време настанка ове типологије се подудара са тренутком у којем се утире пут развоју неокласицизма у Француској.

Као што је већ наведено,⁵⁹ струја неокласицизма Стравинског и следбеника после 1920. кретала се претежно у изражајној сфери наглашене ироније, сарказма, гротеске, који су видљиви у изобличавању класичних модела.

Са друге стране, зачетке неокласицизма у Француској одликује приметно суптилнији приступ, нарочито у овом случају, када су инкорпорирани у језик импресионизма.

Управо зато Равелов однос према неокласичном обухватније објашњава свака ставка Валеријеве типологије. Чак и само летимичан поглед на његова дела писана у том духу открива стил произашао из беспрекорног осећаја одмерености и пропорције. Прве три Валеријеве поставке би се свакако односиле на Равелов перманентни поглед ка 17. и 18. веку, (од)увек посредно присутан, чак и у делу опуса који не заступа директно неокласични поредак. Како пише Џеси Филерап, Равел се у теоријском дискурсу често описује као „прерушени класичар“ и његов опус се генерално „интерпретира у светлу форми 18. века“.⁶⁰ Последња ставка може представљати логичан надовезујући манир услед инклинације ка класичном управо због редукције средстава, јасноће мисли и општих контура музике. Потреба за јасном структуром манифестација је перфекционизма

⁵⁸ Kaminsky, Peter, *Unmasking Ravel: New Perspectives on the Music* (New York: University of Rochester Press, 2011), 12.

⁵⁹ уп. са Месинг, 24.

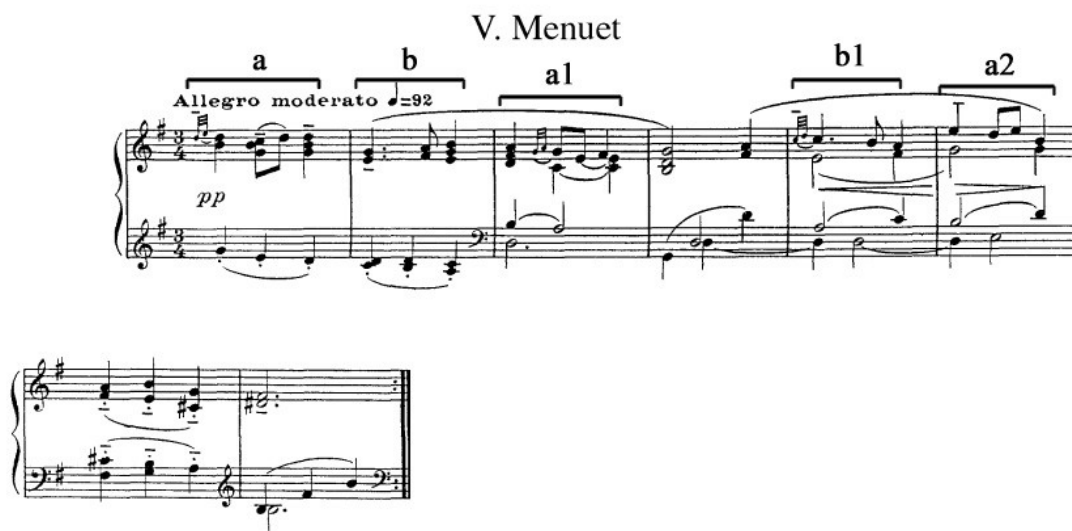
⁶⁰ Gibet temporal 2. . Fillerup, Jessie, „Eternity in Each Moment: Temporal Strategies in Ravel’s “Le Gibet”“, *Music Theory Online*, br. 19 (2013), 2. <http://www.mtosmt.org/issues/mto.13.19.1/mto.13.19.1.fillerup.php>

који се код њега огледа на сваком плану, а отуд и ноторна опаска Стравинског о Равелу као ”швајцарском часовничару”.⁶¹

Може се приметити двојак однос према класичном код Равела. Са једне стране, репродукција класичних модела је недвосмислена у делима попут *Сонатине* и свите *Купренов гроб*.

На примеру „Менуета“ из свите (в. пр. 7.) можемо видети симулацију класичног структурирања. Делови мотива а и б, парно распоређени по двотактима тако да се ствара утисак риме, праћени исто распоређеном орнаментиком увек на јаком тактовом делу, граде правилан период од две мале реченице. Смена мотива је наизменична, затим инверзна у другој реченици да би потврдила крај периода аугментацијом мотива и каденцом.

19



Пр. 7. Равел – „Менует“, *Купренов гроб*, тактови 1–8.

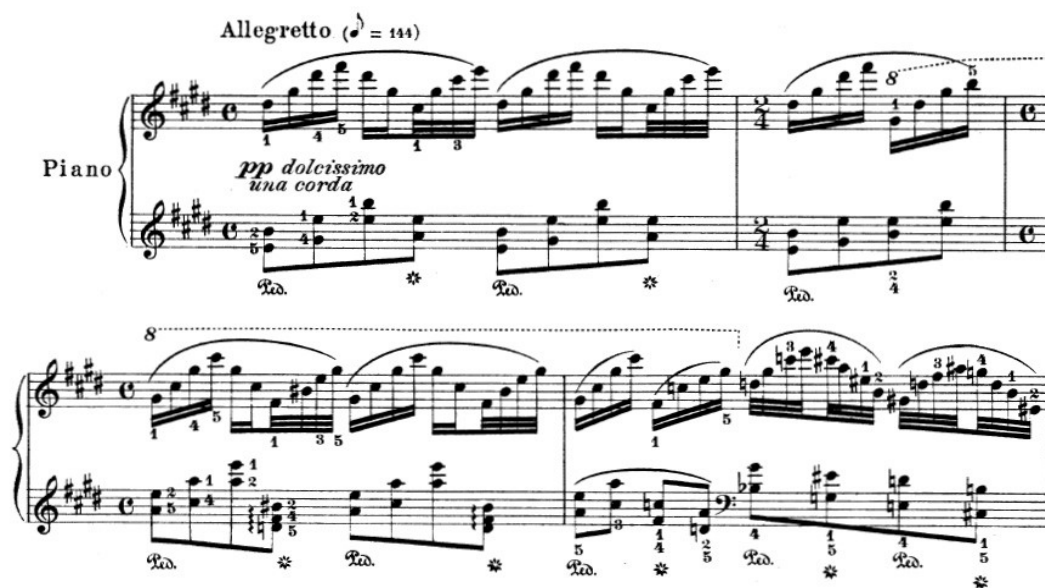
Сама конструкција би могла навести на закључак о аутентичном класичном менуету да нису присутни следећи елементи – постоји привид постепеног функционалног следа захваљујући кретању басове линије али замагљен колизијом септакорада и нонакорада

⁶¹ Kaminsky, Peter, *Unmasking Ravel: New Perspectives on the Music* (New York: University of Rochester Press, 2011), 2.

чија се дискретна дисонантност разрешава тек каденцијалним обртом. Тако се пресеца низ претежно импресионистичких сазвучја класичним хармонским обртима. Упркос правилним двотактим поделама, наведене лигатуре сугеришу измештено фразирање па тако посматрано, фраза прати 1+3+2+2 конструкцију, која разбија строгу правилност грађе. Однос каденци такође одступа од класичне сразмере – прва каденца је јача од друге која је модална и без квинтног покрета у басу, док открива тачан модел који Равел симулира – клавсенистичка француска музика 18. века.

Са друге стране, остатак опуса који кроз фузију разноликих елемената твори претежно импресионистички „пастиш“,⁶² такође много дугује класичним узорима – тако је сонатни облик много присутнији него што би природа музике могла сугерисати. „Игра воде“, „Ноћни лептири“ или „Ондина“ из циклуса *Гаспар ноћи* (1908) представљају парадигматски пример импресионистичке програмске музике. Сви ови комади написани су у сонатном облику модификованом у одређеној мери. У овим случајевима је чешће ублажена класична драматургија сонатног облика базираног на антагонизујућим темама и класичној тоналној схеми, новим односом тема које карактерно произилазе једна из друге – надовезују се, допуњујући се међусобно, пре него што се супротстављају. (Пр. 8, 9).

⁶² Ролан-Мануел говори о стваралачким процесима и природи Равелове музике карактеришући га као „имитатора“ чија већина композиција представља „пастише“. Упркос томе што је Равел сасвим мало открио кроз теорију о својим композиционим поступцима, Ролан-Мануел тврди да је увек имао на уму постојећи модел при компоновању – уместо *ex nihilo* принципа стварања, попут „имитатора, код којег механизам асимилације увек остаје скривен“. Управо то сматра значајном разликом у односу на концепт романтичарског ствараоца којем се аутентична инспирација сама намеће – Равел избегава недетерминисаност „околности“, већ цео процес „подређује анализи и калкулацији“. Kaminsky, Peter, *Unmasking Ravel: New Perspectives on the Music* (New York: University of Rochester Press, 2011), 45.



Пр. 8. Равел – *Игра воде*, прва тема, тактови 1–4.



Пр. 9. Равел - *Игра воде*, друга тема.

Овиме се маскира формална препознатљивост сонатног облика јер његова функција више није иста као у класицизму – једна од његових главних улога била је омогућавање јасније прегледности развоја тематског материјала и музичке *фабуле* кроз препознатљиве формалне смернице. Последишно, развојни део и реприза бивају ослобођени класичног императива експанзије, затим, накнадног разрешења конфликта, чиме се у потпуности отвара слобода формалног обликовања у односу на другачије типове драматургије. На присуству класичне грађе се овде не инсистира да би се само кроз један параметар створила реминисценција класичног стила, већ се у сразмери са осталим стилским

елементима формира њена улога: она је присутна да би *невидљиво* учврстила разуђеност импресионистичког звучног ткива – постаје средство које својом сложеност структуром омогућава развој комплексних музичких идеја а својом прегледношћу истовремено сажима свеукупни музички ток чиме се приближава идеалу француске музике 18. века.

То јесте једна од тачака преклапања Равелове и Дебисијеве естетике, мада, као и све друге, сведочи о различитим сензибилитетима који обликују њихове приступе на различит начин. Узимајући у обзир све остале сличности, могла је да наведе на закључке о јединственом стилу. Равелова позиција као млађег композитора је била таква да је чак изазивала реакције попут Лалоове, који га је окарактерисао као Дебисијевог имитатора.⁶³ Премда је таква квалификација била превише јака, (било би погрешно у потпуности одбацити Дебисијев утицај) покушаји да се Равел сврста уз (тада нове) концепте импресионизма, или чак, „дебисизма“, тражили су додатно промишљање.⁶⁴

Очекивало би се од импресионизма, као једног од првих упечатљивијих модернистичких стилова, да има јачу историјску потврду у виду директних следбеника, што заправо није био случај. Остварио је утицај у опусима неколицине композитора попут Албера Русела, Пола Дикаа (Paul Dukas), Оторина Респиџија (Ottorino Respighi), Бохуслава Мартинуа (Bohuslav Martinů) итд. који су само спорадично укључивали елементе импресионизма у своју музику, али су претежно настављали да развијају своју естетику у другом правцу. У тренутку када је Дебиси кренуо да стиче популарност у Француској, критика је најдаље отишла у правцу потенцијалног ширења нове композиционе школе, пласирајући термин *дебисизам* (*Debussysme*),⁶⁵ што није наилазило на Дебисијево одобравање.⁶⁶

Идеје које често срећемо у његовом критичком раду могу се разумети као позиви на константно преиспитивање традиције, скепсу према институцијама, конвенцијама уметности и ауторитетима. Сродно Русоовом (Jean-Jacques Rousseau) концепту *племенитог дивљака*, претпостављао је непатвореност природе, спонтаног и нецеребралног академским, теоријским правилима којима се прописују принципи

⁶³ Kaminsky, Peter, *Unmasking Ravel: New Perspectives on the Music* (New York: University of Rochester Press, 2011), 10.

⁶⁴ Kaminsky, Peter, *Unmasking Ravel: New Perspectives on the Music* (New York: University of Rochester Press, 2011), 43.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Jensen, Eric Frederick, *Debussy* (New York: Oxford University Press, 2014), 196.

компоновања. Такве ставове, критика је карактерисала као прве „изливе анархистичких идеја у музици“. ⁶⁷ Према његовим речима:

Упркос поремећајима које је изазвала цивилизација, још постоје упечатљиви мали народи који музику уче исто тако једноставно као што се учи дисање. Њихов конзерваторијум је вечни ритам мора, ветар у лишћу и многи *мали* звуци које пажљиво слушају а да никад не упадну у арбитрарне расправе. [...] Јаванска музика носи у себи контрапункт према којем је онај Палестринин (Giovanni Pierluigi da Palestrina) само дечја игра. И, уколико се без европске пристрасности слушају њихове удараљке, мора се констатовати да су ове наше само варварска бука сајамског циркуса. [...] Много труда се улаже у писање, прави се музика за папир иако је она створена за уши. Сувише пажње се поклања музичком рукопису, формули и занату. [...] Комбинује се, конструише, измишљају се теме које треба да изражавају те идеје. ⁶⁸

Равел са друге стране, својим константним позивањем на прошлост, како формом, тако и сензибилитетом дела опуса и избегавање да радикализује однос између модерног и класичног, није представљао инспирацију за авангардно оријентисане уметнике. Критичар Пол Ландорми, у својој чувеној публикацији „La Declin del Impressionisme“ (1921), примећује да Равелова музика води изван импресионизма, али да он не може бити сматран лидером послератне француске музике.

„Он нема уверљивост, снагу, посвећеност, храброст да се изрази, грубо, ако је потребно, што карактеристише једног новопридошлицу. Равела красе елеганција, нежна кроткост, чак и афектација, укус који ће изаћи из моде... јер је он производ свог времена. Било је важно макар нагласити начин на који је наговестио надолazeћу еру“. ⁶⁹

Упркос сличностима, чак и разлике у сензибилитету су се убрзо искристалисале.

⁶⁷ Ibid., 275.

⁶⁸ Јароцински, Стефан, „Дебиси – импресионизам и симболизам“, у *Збирка текстова за предмет Анализа музичких стилова*, ур. Ана Стефановић (Београд: Фонд за умножавање наставне литературе при ФМУ, 1995), 156, 158.

⁶⁹ Kaminsky, Peter, *Unmasking Ravel: New Perspectives on the Music* (New York: University of Rochester Press, 2011), 43.

Ролан-Мануел је дефинисао релативне разлике између њих тезом о „сензуалности и осетљивости“ Дебисија, насупрот „интелигенцији и сензуалности“ Равела.⁷⁰ То појашњава Дебисијев однос према класичном који подразумева инкорпорацију тих начела у сопствени музички језик, који истовремено настоји да задржи неспутану слободу обликовања како микро, тако и макро плана.⁷¹ Из Равелове поетике се пак стиче утисак да су класична начела инхерентна његовом мишљењу, темељ који он није имао потребу да разграђује.

Равел је открио да је *Филозофија композиције* (1846) Едгара Алана Поа (Edgar Allan Poe) пресудно утицала на његову поетику.⁷² У питању је ”теорија” која заступа готово математички приступ стварању, рационално-конструктивни однос према изградњи литерарног дела. По, на примеру песме „Гавран“, појашњава сопствену поетику где ништа није зачето у стању „фине помаме [...] већ радије као склоп точкића и зупчаника [...] са прецизношћу и ригидном консеквентношћу математичког проблема“.⁷³

Јасно је да је Равелов уметнички кредо у потпуности заснован на рационалном и прорачунатом и да је у супротности са романтичарским концептом *спонтане инспирације* и *непатворене емоционалности*. То истовремено објашњава и због чега је повратак класичном идеалу са његовим рационалним и конструктивним аспектима био сасвим природан за Равела.

За разлику од њега, Дебиси донекле има додирних тачака са оваквим романтичарским становиштем о процесу стварања као резултату спонтане инспирације, и то су вероватно најудаљеније тачке њихових приступа, у овом случају, приступа начину на који се уметност отеловљује. Ствара се утисак да је Дебисијев приступ најчешће стварање *ex nihilo*, руковођено даље потрагом за што слободнијим изразом, док се

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Коментаришући Дебисијеву потребу за стварањем музике ослобођене предвидљивости формула, Јенсен цитира његове речи из периода рада на опери према Поовом тексту:

”На сваки такт [који напишем] који поседује извесну слободу”(...)”напишем још двадесет оптерећених тежином извесне традиције; колико год се трудио, приморан сам да признам њен лицемеран и деструктиван утицај. Чињеница да припадам тој традицији ми не значи много”. Jensen, Eric Frederick, *Debussy* (New York: Oxford University Press, 2014), 196.

⁷² Kaminsky, Peter, *Unmasking Ravel: New Perspectives on the Music* (New York: University of Rochester Press, 2011), 15.

⁷³ Ibid., 9.

Равелов чешће поставља пред унапред замишљени модел композиције. Испоставља се да то нису само техничка питања почетног процеса компоновања већ и показатељи есенцијалних различитости њихових уметничких природа.

Међу ретким приликама када је Равел јавно заузео став у односу на Дебисијеве уметничке позиције одиграо се у позно доба стваралаштва, када је констатовао да га је По својим трактатом о стваралаштву инспирисао да напусти неодређеност и безобличност импресионизма зарад повратка класичним стандардима:

Естетика Едгара Алана Поа [...] је од јединственог значаја за мене, као и бесмртна поезија Малармеа – неповезане визије, али прецизно промишљене, уклопљене у мистерије мрачних апстракција – уметност, где су сви елементи тако присно повезани, да се не да анализирати, већ само осетити њихов ефекат. Ипак, верујем да сам ја увек пратио правац супротан од Дебисијевог симболизма.⁷⁴

У интервјуу датом новинама *Морнинг Пост* 1922. Равел изјављује да је „Дебиси показивао немар према форми... Равел је рекао да је пратио Дебисија према идеалу сведености материјала, али да постоји неслагање у погледу његовог односа према форми“. Упркос томе, како наводи Пури, Равел је хвалио Дебисија као највећег генија француске музике истичући дела попут *Прелида за поподне једног фауна* и *Пелеаса и Мелисанде*.⁷⁵

Називајући га још и „сензуалним логичарем“,⁷⁶ Ролан-Мануел цитирајући Валерија илуструје профил Равелове уметничке природе:

Федар говори о чулним сновима инспирисаним опојном комбинацијом музике и плеса, али Сократ упозорава свог ученика да не дозволи да га заслепи сензуалност плесних покрета јер су они заправо рационалне природе. Сократ сугерише да је сензуалност само чулни нуспроизвод и да рационално разумевање инхерентног уређења спектакла регулише прави

⁷⁴ Ibid., 15.

⁷⁵ Ibid., 91.

⁷⁶ Ibid., 10.

сан.⁷⁷ (...) Сан, сан, али сан потпуно прожет симетријом, свим врстама реда, рутине и секвенци.⁷⁸

Валери инсистира на ониричком као спони са симболизмом, чији је базични концепт свет фантастичног и сновилог. То јесте непогрешива веза између уметничких визија Дебисија и Равела која је најпрофилисанија у Равеловим делима попут *Огледала* или *Гаспара ноћи* и Дебисијевим прелидима „Виле су изврсне плесачице“, „Ондина“ и „Девојка ланене косе“. Ипак, и у овом аспекту је уочљива разлика међу сензибилитетима која је обликовала њихове опусе у различитим правцима. Мисао „Неповезане визије [...] уклопљене у мистерије мрачних апстракција“⁷⁹ осликава Равелове тенденције ка мрачнијим и суморнијим садржајима какве је тешко пронаћи у Дебисијевом опусу који пак, обилује доживљајима идеализованог, хиперборејског света. Сировост израза и садржаја какву је Равел досегао у *Мадагаскарским песмама* (1926) или *Сонати за виолину и виолончело* (1922) готово је немогуће повезати са преовлађујућом естетиком Дебисијеве музике.

Ипак, стиче се утисак да се Равелово ограђивање од ”(Дебисијевог) симболизма” односи више на то *како*, него на *шта*. Садржај музике се у великом делу опуса недвосмислено може повезати са симболизмом, док композициони процес и формално–синтаксички аспекти за Равела остају верни класичним назорима. У том контексту Ролан-Мануел пореди и њихов однос према хармонији и контрапункту. Он говори о Дебисијевој музици као „искључиво орјентисаној на хармонију“, док за Равела каже да музика „не бивајући хоризонталном, често производи најнеобичније ефекте извесним хармонским контрапунктом“.⁸⁰ Ту разлику примећује и на мелодијском плану, јер, како тврди, конструкција Дебисијеве мелодије је потпуно различита од Равелове, која је „гипка али изразито јасна“.⁸¹ Поново, правилност дубоко укореењених класичних структура код Равела јасно разграничава стилске наративе.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibid., 48.

⁷⁹ Ibid., 15.

⁸⁰ Ibid., 42.

⁸¹ Ibid., 44.

Различити сензибилитети који за сопствени израз налазе сличне естетичке матрице могу представљати други разлог за Равелово ограђивање од Дебисијеве естетике.⁸² Све то не наводи на закључак о потпуно одвојеном стилском обрасцу, већ радије о другачијем тумачењу симболизма, где су оба композитора као лице и наличје истог.

Мајкл Џ. Пури говори о различитим идејним доменима који је покренула лавина културалних промена оличених у феномену *fin de siècle*-а, испрва само у Француској, а ускоро као паневропском покрету краја 19. века. *Fin de siècle*, ношен атмосфером великог културалног преврата, страха од урушавања буржоаских вредности, покренуо је и прве таласе модерне, а са њима и симболизам. Међу кључним симболистичким идејама и темама Пури наводи антиреализам, естетицизам, езотерију, фантастично, снолико, ескапизам, *ennui*, сплин итд. То су појмови којима истовремено придружује идеје попут антинатурализма, антиморализма, антипрогресивизма, перфекционизма, индивидуализма, дендизма, футуризма, песимизма, нихилизма, алијенације, артифицијелног, меланхолије, неурозе, морбидности, несвесног, интроспекције који заправо одражавају идеје ширег појма, декаденције, за који Пури тврди да је од есенцијалне важности за дефиницију Равеловог уметничког профила.

Декаденцију, као појам који се везује за уметност, а не за шири друштвени контекст, је такође изнедрио *fin de siècle*. Пури говори о њој пре као о уопштеном печату једне епохе са препознатљивим карактеристикама, него о заокруженом уметничком правцу. Он наглашава да је битно не изједначавати овај појам са колоквијалном употребом термина који се односи на наводну детериорацију друштвених вредности и културалне климе при смени епоха, као и да „му треба приступати са крајњом скепсом. Такав контекст је за неке само погрдна, увредљива флоскула, у грчу страха и параноје и покушају порицања узнемирености због промене“.⁸³ У контексту књижевности, она обележава смену реализма и натурализма са симболизмом. Генерално, представља хипероним за различите правце експерименталне књижевности на крају века које је тешко класификовати, а

⁸² Ово поново упућује на цитат: „Естетика Едгара Алана Поа [...] је од јединственог значаја за мене, као и бесмртна поезија Малармеа - неповезане визије, али прецизно промишљене, уклопљене у мистерије мрачних апстракција - уметност, где су сви елементи тако присно повезани, да се не да анализирати, већ само осетити, њихов ефекат. Ипак, верујем да сам ја увек пратио правац супротан од Дебисијевог симболизма“. Kaminsky, Peter, *Unmasking Ravel: New Perspectives on the Music* (New York: University of Rochester Press, 2011), 15.

⁸³ Puri, Michael J., *Ravel the Decadent: Memory, Sublimation, and Desire* (New York: Oxford University Press, Inc., 2011), 5.

покрива идеје надреализма, футуризма, арт нувоа, кубизма, критичке теорије, постструктурализма.

Фридрих Ниче (Friedrich Nietzsche) говори о дијалектичком конфликту као централном симптому декаденције кроз стање подвојености истовременог импулса ка аутентичном и артифицијелном.⁸⁴ Ролан-Мануел то наглашава због своје тезе о артифицијелном као једној од кључних црта Равеловог уметничког идентитета. Као потпору за ту тврдњу наводи већ поменут Поов манифест *Филозофија композиције* на који се Равел позивао коментаришући *технологију* сопствених композиционих процеса. Ролан-Мануел тврди да Равел, попут Поа, избегава „случајност“ у корист „анализе и калкулације“.⁸⁵ Појмови којима најчешће описује његову музику су варљивост, опсена, артифицијелно и иронија. „Њему се уметност не намеће као романтичним композиторима. Она у његовим очима није врховна истина, већ најбриљантнија лаж; врхунска опсена“.⁸⁶ Он Равела назива „варалицом, мађионичарем, чија музика слушаоца може довести до суза, али којем недостаје емоционална умешаност у сопствену уметност“.⁸⁷ Његово став није био јединствен, већ је неколицина критичара делила мишљење о артифицијелној природи Равелове уметности. Калвокореси је написао 1913. да је „артифицијелност Равелове уметности... неупитна. Могло би се рећи, да је, уистину, артифицијелност природна за М. Равела“.⁸⁸ Равел је на то одговорио питањем: „Али зар нико није схватио да бих могао бити артифицијелан по природи?“.⁸⁹

Поред артифицијелног, Равелову позицију је могуће сагледати кроз читаву призму карактеристика декаденције. Веза са декаденцијом је приметна и у перфекционизму за који сам говори: „Мој циљ... је техничко савршенство. Могу непрестано тежити том циљу, јер сам свестан да никада нећу моћи да га досегнем. Важна ствар је стално му бити све ближе. Уметност, несумњиво, има друге ефекте, али уметник, према мом мишљењу, не би требало да има други циљ“.⁹⁰

⁸⁴ Ibid., 7.

⁸⁵ Kaminsky, Peter, *Unmasking Ravel: New Perspectives on the Music* (New York: University of Rochester Press, 2011), 45.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Ibid., 50.

Дендијевска, аутоиронична интерпретација салонских жанрова, такође представља везу са декаденцијом, у оба њена значења. Суптилно иронично цитирање Анрија де Рењеа (Henri de Régnier) на почетку *Отмених и сентименталних валцера* – „Изврсно и увек-ново задовољство излишне разоноде“ – прикрива озбиљност контемплације последњег валцера кроз константне реминисценције мотива целог циклуса; слично је конципирана кореографска поема *La Valse*, која од почетне поставке симулације штраусовског валцера, кроз спиралну форму,⁹¹ постепено *сагорева* у кошмарном ковитлацу („ратне“) деструкције.

Веза са антипрогресивизмом присутна је у виду класичних фундамената које упорно не напушта, али и критике коју је због тога добијао од стране појединих критичара како „промишљено ради против модернизма код којег је доминантна страст за оригиналношћу“.⁹²

Естетизам, који претпоставља естетички, ларпурлартистички приступ уметности, занемарујући друштвено-политички контекст сродан је генерално, музици импресионизма. Специфичан однос према звуку при којем средство постаје циљ, где хармонија и тембр, звучност по себи, постају централне тачке импресионистима које упућују на бављење самом природом звука. Такав приступ издваја импресионизам као вероватно најочигледније ларпурлартистички правац у дотадашњој историји.

Рафинман који се може схватити и као стално присутна патина перфекционизма *завршне обраде* његове музике и самим тим као њен екстерни елемент, док истовремено подвлачи везу са императивом класичне егзактности где сваки тон има своје место у тачно прорачунатој пропорцији. Она ипак не може бити присутна уколико не постоји унутрашњи импулс, на шта је Равел мислио говорећи о „интерним елементима“⁹³ своје музике, где наново оживљава сензуалност на модеран, и сасвим контрадикторно, не-романтичан начин, што је још један битан домен декаденције. Камински о томе говори наводећи Ролана-Мануела који „признаје да уметничко дело може дирнути слушаоца до суза, док је Равелу, напротив, намера другачија, при потцртавању дистанце између

⁹¹ Ibid., 169.

⁹² Ibid., 46.

⁹³ Ibid., 50.

емоције инхерентне делу и аутора [...] Равел делује као да је у потрази за есенцијалнијим и неухватљивијим аспектима уметничког дела“.⁹⁴

Као што он ни класичном не приступа у изворном или рестауративном смислу, тако је и сензуалност представљена кроз симулакрум самог себе; игра смисла где се представљено стално преиспитује кроз присуство елемената који му опонирају. У случају примене таквог израза код Равела, лирска епизода често је окружена контрастирајућим одсецима или је сама прожета елементима који уносе несклад. То је потцртано прелазима између епизода кроз које се не настоји да постепенијим развојем тока дође до промене израза.⁹⁵

На плану целокупног опуса, присуство разноврсних стилских матрица – архаичних елемената, фолклора, елемената орјенталне културе, цеза, модерних елемената – и начини на које су инкорпорирани у целокупан стил, такође сведочи у корист идеје Ролана-Мануела. Сама потреба за спајањем толико различитих утицаја и стварањем суштински хетерогене стилске средине опет упућује на синтетичку природу стваралачког процеса. Такав приступ пре оставља утисак рационалне калкулације емоционалним, а не органске доследности музичког (изражајног) тока, што је у складу са тезом Ролана-Мануела о „естетици артифицијелног“.

Могла би се по истом принципу повући паралела са Дебисијем, јер многе од тих карактеристика стварања важе и за њега, али није било забележених таквих реакција на његову музику. Као што је већ наведено, Дебиси није остављао утисак ствараоца који се при компоновању ставља пред унапред одређени модел, већ трага за ослобођењем од постојећих форми, те стога његова музика оставља утисак органске повезаности, више него код Равела.

Равел је направио поставку „материјала“ од којег саставља композицију, где стил, форму и технику ставља у категорију екстерних елемената, док објашњава да „сензитивност и осећање“ чине суштински садржај уметничког дела.⁹⁶ Под осећањем

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Видети: друга тема првог става *Концерта за клавир и оркестар Ге-дур*; *Купренов гроб*, *Токата*, однос тема и прелазних одсека.

⁹⁶ Kaminsky, Peter, *Unmasking Ravel: New Perspectives on the Music* (New York: University of Rochester Press, 2011), 50.

истиче двојакост „уметничке сензитивности и личне реакције (...) која се своди на поделу националне и личне свести“.⁹⁷

Може се стећи утисак да је овакво образложење опречно тези Ролана-Мануела о артифицијелном, јер Равел ипак поставља осећајност као само језгро уметничке мисли. Ипак, његове намере резултирају комплекснијим изразом, где веома рационалан приступ емоционалном одговара модернистичком становишту сталног поигравања смислом, што се може сагледати и кроз постмодернистички концепт деконструкције. Могло би се констатовати да је Равел константном потребом за ретроспективом прошлости, преовлађујућом рационалном дистанцом, суптилно ироничним преиспитивањем кроз колажирање канонских и иновативних аспеката стилских наратива ненамерно антиципирао чак и идеје будуће уметности.

Мајкл Џ. Пури своју тезу о Равелу као декадентном уметнику у великој мери заснива на поређењу са Прустом. Кроз успостављање аналогije са Прустовим ликом и делом, он ишчитава аспекте Равеловог уметничког наратива базиране на Прустовим концептима у роману *У потрази за изгубљеним временом*. Он ову спону успоставља на основу сродних сензибилитета и припадности буржоаском социјалном статусу оба аутора, за шта сматра да суштински обликује личност уметника и саму уметност, као што показују тематски домени Прустовог дела. Истраживање времена, сећања, интроспекције, носталгије, кроз визуру високог грађанског слоја су неке од главних идеја које Пури издваја. Као пресудне за поређење ова два уметника он наводи естетицизам, артифицијелно, сећање, ретроспективизам, перфекционизам. На основу свега тога, изводи четири есенцијална појма који дефинишу Равелова уметничка становишта: декаденцију, сублимацију, сећање и жељу.⁹⁸ Он закључује наводећи Теодора Адорна који примећује да „обојица третирају објекат жеље на аристократски начин, дистанцирајући се од њега и идеализујући га – другим речима, сублимирајући га“.⁹⁹ Управо то дистанцирање од „објекта жеље“ доводи Равела у везу са декаденцијом јер, као што је већ назначено, Равел кроз аутоироничну интерпретацију естетизује музику до ларпурлартистичког степена.

⁹⁷ Ibid., 51.

⁹⁸ Puri, Michael J., *Ravel the Decadent: Memory, Sublimation, and Desire* (New York: Oxford University Press, Inc., 2011), 3.

⁹⁹ Ibid., 15.

Дефинисање Равеловог уметничког идентитета у контексту социјалног статуса који производи одређени профил личности, који затим производи одређени профил уметника, доноси конструктивне закључке до каквих би се теже дошло само кроз сагледавање уско уметничких аспеката. Очекивано је да је веза са декадентним какву заступа Пруст најочигледнија у Равеловој модерној представи аристократске институције: салона у случају *Отмених и сентименталних валцера*, на пример. Од готово саркастичне дисонантности првог валцера циклуса *Отмених и сентименталних валцера*, остатак циклуса пролази кроз стилизовано кокетирање најразличитијих сентимената и афектација са озбиљнијим садржајима и епилогом у виду носталгичне контемплације структуриране кроз низ мотивских реминисценција на претходне ставове циклуса.

Са друге стране, уколико се концепт прустовски декадентног постави као аналитички модел за другачију стилску платформу, открива се неочекивана слојевитост садржаја, али и доследност декадентном мишљењу упркос усложњавању неистоветних стилских матрица. На тај начин, може се сагледати концепт свите *Купеноб гроб*, изван њених најчешћих размарања односа прошлости и савремености.

Композиција *Купренов гроб* за Равела значи искорак стилског експериментисања у правцу оживљавања музике 18. века. Она реферира на наслеђе француских клавсениста кроз јасно настојање да се задржи препознатљива физиономија изворних модела архаичне музике транспонована кроз модерну мисао. Овде је као модел за инспирацију узет архаични жанр француске поезије, *Tombeau*, којим се одаје омаж уваженој личности кроз венац песама. Такав жанр се касније одомаћио и у музици, претежно као једноставачна композиција актуелна у доба барока. Посматрана кроз аспекте декаденције, сублимације, сећања и жеље, музичка мисао обликована класичном конструкцијом заснованом на правилности пропорције и поштовању правила, открива неочекивани резултат односа између побројаних елемената.

Свита *Купренов гроб* се као производ декаденције може посматрати са различитих становишта:

- ретроспективистичког, због окретања епохи из прошлости;
- перфекционистичког – кроз пажљив однос према детаљу, барокној орнаментацији, класичним мерилима формалног склада;
- артифицијелног – као синтетички амалгам архаичних и модерних модалитета;

са становишта сублимације – кроз њу се трансформише трауматично искуство рата и личних губитака стварајући вишу вредност – уметничко дело.

Управо и карактер музике сведочи о процесу сублимације. На коментару савременика о неочекивано, за један томбо/посмртну музику, ведром карактеру свите, Равел је одговорио: „Мртви су довољно тужни у својој вечној тишини“.¹⁰⁰ Са становишта сећања – стилска историјска ретроспектива може се протумачити као оживљавање уметничке али и личне, идеализоване предратне прошлости. Са становишта жеље – кроз одавање почасту уметничкој прошлости и ведрину музике испољава се жеља за превазилажењем трауме и слављењем живота. Како наводи Пури, у периоду декаденције који је био прожет страхом од промене и осипања грађанских вредности, истовремено је наступила контрареакција у виду појачаног конзервативизма и поштовања ригидности друштвених конвенција реакционарнијег дела јавности што је све додатно појачавало декадентну жељу.¹⁰¹ Слично овом процесу, кроз свиту *Купренов гроб* балансира се класични принцип поштовања правила са жељом модерног стваралачког импулса еманципације од истих.

Јасно је да је Равелово ограђивање од етикете импресионисте или доследног следбеника дебизма било у потпуности основано, али су очигледно и други термини били проблематични, углавном због сопствене једнообразности. Импресионистичка и симболистичка естетика обликују музичку мисао највећим делом Равеловог опуса али њену стилску доследност често демантују динамичнији аспекти музике, затим, често присутни класични елементи, нарочито формално. Потпуно профилисан неокласицизам је досегао само у неколицини дела, без обзира на то што су га многи доживљавали као *прикривеног класичара*. Декаденција као веома широк појам може се применити најпоузданије у случају референце на Прустов наратив. У случају критике Равелове декадентности, можда је најлегитимније мишљење савременика који су га критиковали због недовољно јасног модернистичког усмерења, а самим тим и декадентне потребе за одбацивањем уврежених уметничких и друштвених конвенција. Због тога се намеће закључак да је декаденција овде примењива пре као накнадно аналитичко оруђе него као недвосмислен доказ ауторских намера.

¹⁰⁰ Ravel, Maurice, *Le tombeau de Couperin and Valses nobles et sentimentales* (NY: Dover Publications, 2001), 3.

¹⁰¹ Cf. Puri, Michael J., *Ravel the Decadent: Memory, Sublimation, and Desire* (New York: Oxford University Press, Inc., 2011), 4.

По истом принципу, Равел би се могао посматрати кроз визуру постмодернизма. Он је својим сензибилитетом и композиционим приступом близак овом правцу мишљења, и може се рећи да га је ненамерно антиципирао, као и да би се прецизно могао позиционирати у њене оквире да је деловао у тој епохи. С обзиром да је концепт декаденције веома ретко довођен у везу са музичком уметношћу, постмодерна се намеће као актуелнија теоријска платформа за музику.

Равелово константно реферирање на прошле стилове одговара интертекстуалности постмодерне. Преовлађујуће постмодернистичке технике – пастиш, омаж, колаж – могу се повезати са Равеловим рационалним, калкулишућим приступом комбиновању стилских карактеристика. Артифицијелно такође игра важну улогу због синтетичког комбиновања елемената стила карактеристичног за ове технике. Оне се такође често позиционирају у контекст ироније и пародичности. Са минимализмом се може повезати у контексту економије средстава. Критика модернистичког императива експерименталности и иновативности кроз селективни повратак класичним и романтичним параметрима уметности; концепти симулације, симулакрума, конструисања идентитета се опет уклапају у тезу Ролана-Мануела о артифицијелном као једном од темеља Равелове уметничке личности. Стилски еклектицизам, јасно изражен код Равела, више подсећа због свог рационално-конструктивистичког приступа на механизме постмодерне него декаденције. На крају, неокласицизам као пракса умереног модернизма се намеће као претеча постмодернизма због постмодернистичког увек присутног односа према прошлости/традицији.

Преломни моменти за развој неокласицизма 1914. и још битније, 1918. у великој мери одређују развојни пут Дебисија и Равела. Као што није случајност да је Дебиси написао *Прелиде* пре 1914., није ни то што је *Купренов гроб* настао у периоду 1914–1917. Период који је претходио кроз прве кораке модернизма, обележен потребом да се пронађу нове поетике за нове идеје, брзо се нашао пред критиком јер је то истовремено значило разградњу традиционалних музичких начела. Однос према формалним, хармонским, тематским параметрима се мења, заснивају се нови концепти, а нова усмерења наилазе на неодобравање академије и дела јавности.

Начин на који је академија видела импресионизам, затим, контрареакције других композитора, довеле су до мноштва повратака канону – било кроз рестауративни,

критички или иронични однос према прошлости.¹⁰² До тог процеса је дошло и код композитора који су били перципирани као импресионисти.

У томе се огледа амбивалентност модернизма, са једне стране, у императиву иновације, а са друге, у ненапуштању позиција из прошлости. То је очигледно и код Дебисија и Равела, који су перципирани као парадигматске фигуре импресионизма. Упркос томе, многи деривати прошлости учествују у конструкцији њихове естетике, али не на истоветан начин. Стиче се утисак да је Равелу традиција била инхерентна, и да је инкорпорирао модерне елементе без потребе за разградњом класичних начела, док су Дебисијеве позиције амбивалентније – са једне стране, присутна су одређена начела традиције упоредо са потребом да се избегне формулаичност и пронађу средства израза која истовремено ослобађају од стега традиције. То значи да је код оба композитора присутно колажирање канонских елемената прошлости као и модерни елементи, а њихови различити приступи прошлости и савремености највидљивији су у циклусу *Прелида* код Дебисија и свите *Купренов гроб*, код Равела. Дебисијеви *Прелиди* најчешће се читају у кључу импресионистичког стила, а Равелова свита *Купренов гроб*, као неокласицизам, са јасном намером да се нагласе архаични стилски елементи, и због тога је направљен избор тих дела за овај рад.

¹⁰² Микић, Весна, *Лица српске музике: Неокласицизам* (Београд: Факултет музичке уметности, 2009), 20.

3. Увод у анализу

У поглављима „Клод Дебиси: *Прелиди* (1909–1912)“ и „Морис Равел: *Купренов гроб* (1914–1917)“ бавићу се интерпретативном анализом наведених композиција са аналитичко-извођачког становишта, представљајући предлог техничко-пијанистичких решења за извођење.

Џон Ринк (John Rink) преиспитује актуелност становишта интерпретативне анализе у савременом музиколошком дискурсу, осврћући се на различите врсте такве анализе, позиције на кога/шта се анализа односи, и на валидност такве анализе у спреси са музиколошким позицијама. Он, на основу истраживања овог приступа у протекле три деценије, говори о врсти анализе са становишта „извођача-експерта“ као релативно новој.¹⁰³ Он, такође сматра да је дефинисање термина „анализа извођења“ (*performance analysis*)¹⁰⁴ деведесетих година прошлог века кључно за развој и укључивање оваквог приступа у шири музиколошки дискурс, и мисли да такав приступ није у довољној мери заступљен и да главна струја музиколошког дискурса занемарује њен аналитички потенцијал. Аутор се осврће на проблематику због које процес усвајања таквог приступа наилази на отпор у академији.

Једним од главних проблема Ринк сматра почетну недовољно прецизну дефиницију овакве анализе која често ствара конфузију при њеној рецепцији. Осврћући се на предмет истраживања, позицију аутора, врсту анализе – ретроспективну, анализу у току извођења или инструктивну, анализу која претходи извођењу), Ринк истиче и чињеницу да „извођачко-аналитичке методологије варирају до те мере да њихово подвођење под одређење „свеобухватног појма“ није оправдано“.¹⁰⁵ Као следећи проблем он наводи једну од раних премиса анализе извођења, за коју сматра да појашњава доминантне музиколошке позиције у вези са анализом извођења, које се морају преиспитати и проширити. Он то илуструје цитирајући Јуцина Нармура (Eugene Narmour) који говори о „извођачима као ко-ауторима... који морају стећи теоријске и аналитичке компетенције“ и

¹⁰³ Doğantan-Dack, Mine, „The Role of the Musical Instrument in Performance as Research: The Piano as a Research Too“ у *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, ур. Mine Doğantan-Dack (Burlington: Ashgate, 2015), 192.

¹⁰⁴ Rink, John, „The (F)utility of Performance Analysis“ у *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, ур. Mine Doğantan-Dack (Burlington: Ashgate, 2015), 127.

¹⁰⁵ Ibid.

„који не могу испитати естетичке дубине значајних дела без помног праћења његових параметричких елемената“.¹⁰⁶

Ринк то доводи у нераскидиву везу са следећим проблемом – наводи структуралистичко схватање музике као најраспрострањенију позицију савремене музикологије. Тврдња да се музика састоји од структура где је улога извођача да их репродукује, затим, фокус на анализу нотног записа који своди перцепцију музике на анализу текста без укључивања звучног или извођачког аспекта, према његовом мишљењу представља ограничене ресурсе музиколошког истраживања које би било потребно проширити, и то нарочито извођачким увидом.¹⁰⁷

Ринк деконструише традиционални наратив о музици као структуралној, и поставља тезу о изведеној музици првенствено као о процесу, затим, темпоралном чину. Појам музичке структуре тако добија ново значење, наиме – структура се састоји од „распона потенцијала, производа односа различитих елемената и параметара који међусобно делују у једном делу“.¹⁰⁸ Ринк сматра да је реконцептуализација ових параметара кључна за обликотворну улогу извођача приликом извођења, где он „разграђује структуралне потенцијале музичког материјала, а затим их реализује према сопственом суду у ширем музичком наративу извођења“.¹⁰⁹

Аутор говори о ретким претходним покушајима увођења аспекта „телесности извођачког апарата у музичку мисао“, јер „идеје о телесности извођења“ још увек нису интегрисане у доминантни аналитички дискурс као уобичајени образац музичког разумевања.¹¹⁰ Ринк тврди да разлог за то лежи у томе што стручно инструментално знање које учествује у стварању уметничког извођења није препознато као валидно методолошко оруђе које би допринело аналитичком увиду. У најбољем случају, извођачки параметри се узимају у обзир само као потврда онога што је већ откривено кроз конвенционалну анализу нотног записа, али сматра да је „традиционално, музиколошка анализа одвојена од праксе“, а да то не би требало да буде, јер није у питању „независна

¹⁰⁶ Ibid., 127.

¹⁰⁷ Ibid., 128.

¹⁰⁸ Ibid., 129.

¹⁰⁹ Ibid., 129.

¹¹⁰ Doğan-Dack, Mine, „The Role of the Musical Instrument in Performance as Research: The Piano as a Research Too“ у *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, ур. Mine Doğan-Dack (Burlington: Ashgate, 2015), 192.

процедура примењена на чин извођења: напротив, она представља интегрални део процеса извођења“.¹¹¹

Премиса о извођачу као ко-аутору је нарочито битна за аналитички приступ какав мене занима као извођача. Сматрам да се надовезује на концепте отвореног дела и смрти аутора чиме се даје легитимитет извођачу да конструише интерпретацију ван оквира дословног тумачења партитуре или искључиво рестауративног приступа извођењу. Доба постмодерне и савремености доноси промене у теоријским оквирима стављајући нагласак на личну интерпретацију а приступ оригиналним намерама аутора доводи у питање. Свака композиција је отворено дело сачињено од безброј интерпретација и свака од њих је једнако валидна и вредна с обзиром на то да је непосредни приступ интенцијама аутора онемогућен, односно, дело се конституише тек са сваким новим извођењем.

Са друге стране, при традиционалном, рестауративном, приступу извођаштву, „цензурише“ се креативни потенцијал извођача, који се у мањој или већој мери свакако мора испољити кроз интерпретацију. У том смислу, као што је детаљније разјашњено у следећем поглављу – стилски обрасци утичу на избор извођачке технике, а техника неминовно обликује крајњу интерпретацију, не само у механичком смислу, већ управо реализујући, па делом и (пре)обликујући сам садржај музике.

¹¹¹ Rink, John, „Review of Wallace Berry’s *Musical Structure and Performance*“, *Music Analysis* 9(3), 1990, 323.

4. Морис Равел: *Купренов гроб* (1914–1917)

У овом делу рада следи анализа композиције *Купренов гроб*. Најпре ћемо се осврнути на историјске изворе који могу појаснити изворне идеје аутора о естетици ове музике. Осим текстуалних извора, корисно је консултовати и звучне записе, као и сведочанства најближих сарадника и студената аутора. Међу њима су од великог значаја дугогодишња сарадница и блиска пријатељица Маргерит Лонг (Marguerite Long), која је сарађивала са Равелом припремајући премијеру овог дела,¹¹² као и Владо Прелемутер, један од студената, чија се извођења сматрају релевантним због егзактног реализовања Равелових идеја.

Овде се кључ разумевања естетике целе свите, ако оставимо уобичајену анализу по страни, може открити уз помоћ извођачке праксе – кроз осврт на карактеристичну пијанистичку технику Маргерит Лонг. Њена пијанистичка техника истовремено је дидактичка, а истовремено служи и као изражајно средство готовог, концертног извођења.

Чарлс Тимбрел, представљајући темеље француске пијанистичке школе, говори о *Jeu Perle* техници: „Техника брзих, чистих, уједначених пасажа у којима је сваки тон бистар и савршено обликован, као на бисерној огрлици. Овај стил, који захтева изузетну уједначеност додира а целокупну контролу физичког апарата препушта прстима, био је заштитни знак француске клавирске школе“.¹¹³ Следећи Тимбрелове увиде може се рећи да је у питању манир технике који је примењив само на одређене типове фактуре, односно, фигура, у покретљивијим темпима. Ипак, многи француски пијанисти су на таквим средствима базирали целокупан сопствени пијанизам. Маргерит Лонг се често помиње као неко ко је доследно примењивао ту технику, до те мере да је она представљала заштитни знак њене извођачке естетике. Тај манир француске клавирске школе био је актуелан и код наредних неколико генерација пијаниста, Између осталих, Самсон Франсоа (Samson François) се издваја по доследној примени ”перластог свирања”.

Како су се временом мењали извођачки трендови и стандарди, тако је и овај манир наилазио на критику и постепено се превазилазио, нарочито уколико се целокупно извођење градило на њему. Пијанисткиња Анријо-Швајцер (Henriot-Schweitzer) рекла је да

¹¹² Rogers, Jillian, „Mourning at the Piano: Marguerite Long, Maurice Ravel, and the Performance of Grief in Interwar France“, *Transpositions* 4, 2014, 2.

¹¹³ Timbrell, Charles, *French Pianism: A Historical Perspective* (Portland: Amadeus Press, 1999), 41, 38.

је „свирање Маргерит Лонг прави пример *Jeu Perle* технике, али да то уствари није права техника, већ њен привид. Да, одређени пасажии код Моцарта, и пре свега, Сен-Санса, се морају изводити хитрим покретима прстију веома близу дирки, тако да нас тонови једнаких звучања подсећају на нанизане бисере једнаког облика“.¹¹⁴

Упркос њеним речима, Француска школа је праксом показала да су ипак многи пијанисти успоставили доминантан, маниристички технички модел. Овај цитат се може схватити и као апел да арсенал пијанистичких средстава који мора бити што разноврснији и прилагодљивији, не би требало сводити на једнообразни модел који се примењује без обзира на различитост техничких захтева, односно, крајњег уметничког резултата који испоставља композиција.

Моја пијанистичка пракса (као и критика француске клавирске школе наведена у пасусима изнад) показује ми да таква техника која „целокупну контролу физичког апарата препушта прстима“ (што истовремено захтева извесну ригидност покрета ручног зглоба и лакта, резултирајући реским звуком), помаже јасној нивелацији низова тонова, али да су неминовни контра-ефекти производња реског, једнодимензионалног звука који нема дубину и није вибрантан. О томе сведоче многи тонски записи извођења француских пијаниста прве половине 20. века.

Дискусија о техници би наравно требало да води расправи о крајњем резултату уметничких императива. Поставља се питање да ли је тадашњи досег развоја клавирске технике био ограничавајући фактор за изражајна средства, или је тачно таква врста звука била део тадашњих естетичких назора? Као асоцијација на такав клавирски звук се намеће и француска клавсенистичка традиција, што би имало смисла за извођење музике као што је *Купренов гроб*, али ипак остаје отворено питање легитимности усвајања тако једнообразног манира као општег средства.

Без обзира на то колико је избор техничких средстава имао покриће у уметничким императивима појединачних аутора, или пак, генерално епохе, уметничке (извођачке) праксе су показале да и такви императиви нису апсолутни. Скоро цео век од настанка ове музике протекао је у променама извођачких стандарда и трендова, теоријског фонда знања и, последично, у промени перцепције музике. Отуда се може чути у најразличитијим извођењима данас и промена у доживљају те музике. На основу дословног тумачења

¹¹⁴ Ibid., 99.

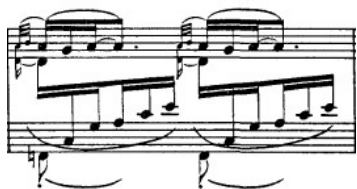
партитуре и увида у историјске околности може се претпоставити да је Перлемутерова интерпретација *Купренобог гроба* најближа оригиналној Равеловој замисли. Он подвлачи све елементе који се могу довести у везу са естетиком извођења музике класичне, односно, барокне епохе – *Jeu Perle* манир, одсечна артикулација, педал тек у назнакама, без суптилног динамичког нијансирања, агогика сведена на минимум, концизно фразирање, у општем изразу церемонијалне уздржаности.

Било би тешко наћи такву интерпретацију код савремених извођача. Перцепција те музике се углавном променила у правцу у којем пијанисти подвлаче модернистичке елементе, односно, профилишу интерпретацију са идејом о Равелу као импресионистичком композитору. Педал се много издашније користи, управо да би потцртао хармонски језик који је овде један од препознатљивих елемената импресионизма, агогика је много слободнија, однос према квалитету тона је ретко оријентисан ка одсечним звучањима, нијансирање динамике и различитих врста тембра је веома развијено, као да симулира богатство нијанси импресионистичке оркестрације. Равел је оркестрирао ову свиту 1919, (са изузетком Фуге и Токате). У њој кроз стилизоване барокне плесне гестове јарко исијава раскошни колорит импресионистичке оркестрације. Очигледно је да многи извођачи посматрају оркестарску верзију као модел интерпретације који може обогати извођење на клавиру.

Прелид

Један од главних проблема Прелида јесте материјална реализација двојне естетичке природе ове музике, јер колажирање импресионистичких и рококо елемената може довести до конфликта техничких средстава при реализацији. С обзиром на то да се сви ти елементи међусобно прожимају, покушаћу да поставим различита сценарија у којима сви ти параметри формирају крајњи резултат извођења.

Судећи по ознакама у *urtext* издању и извођењима Равеловог студента, Влада Перлемутера, став је замишљен тако да јасном артикулацијом и уздржаном употребом педала репродукује транспарентну фактуру класичне, односно, рококо композиције. Са друге стране, хармонски језик, фактура и фигурације које у одређеним епизодама става постају све богатије (нарочито фигуре које прелазе опсег октаве) траже педал како би се очувала хармонска основа. Кроз такве промене истичу се импресионистичка својства, највише на плану хармоније, док истовремено остају препознатљива класична својства. Пример педализације при којој је видљив технички „конфликт” различитих средстава је такт 38. (в. пр. 10)



Пр. 10. такт 38.

Овде је потребно задржати хармонију од прве добе на педалу са истовременом појавом орнамента у горњем гласу, који мора бити изведен довољно артикулисано, а не утопљено у педал. Овакав случај захтева веома пажљиву промену „полу-педала“, за време извођења украса, док се ослушкује басов тон који мора остати да звучи до краја фигуре. То је пожељно применити на свим сродним местима у току става, па и на местима где се налази само мордент.

Артикулација је још један од битних фактора стилске диференцијације. Осим неколицине спорадичних ознака, нема индикација за претежну артикулацију овог става. Обележени лукови су присутни, и с обзиром на то да се могу тумачити двојачко, као ознака за легато артикулацију и за фразирање, неколицина фактора ипак одлучује у корист

потоњег.¹¹⁵ Такође, Перлемутерова интерпретција јасно реферира на симулацију клавсенистичког звука претежном *non-legato*, чак, перкусивном артикулацијом, уз веома оскудну употребу педала.

Орнаментација у овом ставу, али и у остатку свите представља један од главних елемената којима нас Равел стално подсећа на клавсенистичке узор. Аутор је већ у партитури ставио напомену да се сва орнаментика изводи, не као предудар, већ на добу, а често је обележено тежиште на првом тону орнамента, што су све средства којима симулира манир орнаментике француског рококоа.

Са пијанистичког становишта, најбитније је омогућити увођење орнаментике у наведеној *pianissimo* динамици без нарушавања исте, што важи за неакцентоване орнаменте – код главног мотива, и у Бе одсеку. На самом почетку, опасност за то нарушавање представља обележени крај лука на крају групе тонова која претходи орнаменту, као и неизбежан прсторед 1-2-3-5-2 због којег се мења позиција шаке на прелазу ка следећој групи (в. пр. 11).



Пр. 11. „Прелид“, главни мотив.

Све те индикације по аутоматизму наводе на подизање шаке и ризикују настанак ненамерног акцента при повратку на позицију почетка орнамента. Фигуру орнамента је због тога битно отпочети „са дирке“ а не из висине, што је додатно отежано виртуозним темпом става.

Реализација стилизоване барокне орнаментације, нарочито у тишем динамичком опсегу је пратећи проблем овог става, па и целе свите. За њихово извођење неопходна је

¹¹⁵ Howat, Roy, *The Art of French Piano Music* (London: Yale University Press, 2009), 225. Пој Ховат пише о инструкцијама за извођење прве теме у комаду „Игра воде“ које је Равел давао пијанисткињи Ивон Лефебир (Yvonne Lefebure). У питању је случај где је једина ознака у партитури (која се може односити на артикулацију или фразирање) лигатура преко двотактних целина. Равел је констатовао да је Лефебир одлично разумела његову идеју да такву фактуру под луком треба изводити лаком стакато артикулацијом преко педала. У наставку, Ховат закључује да лукове код Равела у многим случајевима треба схватити као ознаку за фразирање, са живом артикулацијом.

ванредна концентрација, физичка прецизност, као и лакоћа. Активност прста овде добија приоритет у односу на тежину руке. Да би акценат у орнаменту био правило распоређен, пожељно је изводити га замахом са мале висине, али са веома контролисаном тежином, тек толико да се шака еластично одбије од клавијатуре на првом тону. Да би тонови орнамента који следе били лакши од првог, наглашеног, пожељно је остати „залепљен“ на клавијатури, и само овлаш превући прсте преко дирки, као да се излази из клавијатуре услед последице амортизације шаке. Овде кључну улогу игра еластичност ручног зглоба, којим се увек изводи благо ротирајући покрет, што ослабађа шаку тежине, а спречава нежељена реска звучања.

Орнаменти учествују и у обликовању фразе, увек постављени на јак тактов део, баш као у бароку. Услед брзог темпа, могуће је да дође до ритмичког сажимања – феномен при којем се у перцепцији слушаоца једна двотактна целина доживљава као један такт. Када се тако посматра фраза, може се на другачији начин видети распоред орнамената, и у том случају нису сви на јаком делу фразе (такта). На тај начин, позиција орнамената открива симетричну конструкцију одсека а (тактови 1–13). Уколико се први двотакт (тактови 1–2) сагледа као један такт, у њему се орнаменти налазе на две последње добе. Као у огледалу, у тактовима 10–11, орнаменти се налазе на прве две добе. (в. пр. 12)



Пр. 12. тактови 1–2 и 10–11.

Слично одсеку а (тактови 1–13), главни мотив Прелида уоквирује други део става. Њиме се отвара Бе одсек, док последњом појавом главног мотива завршава став.

Први двотакт (тактови 1–2) садржи мотивско језгро од којег се варирањем у највећој мери гради цео став. Први нов материјал се појављује у такту 22, у виду мотива који претежним четвртинским покретом први пут доноси прекид шеаснаестинског *perpetuum*

у горњем гласу. Мотивско јединство које одликује цео став, уз још неколицину елемената открива форму барокног дводела. Основне индикације тога су подела става на два дела знацима репетиције, као и симетричан тонални план.

Путем модалности Равел замагљује тонални центар од почетка става, константно меандрирајући између *in e* и *in Ge*. Уколико се почетак посматра *in e* (почетни мотив састоји се од пентатонског низа *ge, a, ha, de, e*), видимо да хармонски план у потпуности прати шему барокног дводела, који подразумева симетрични распоред тоналитета са модулацијом у паралелни или доминантни тоналитет ка прелазу одсека, и повратак у основни тоналитет на крају. За разлику од почетка који је тонално амбивалентан, друга репетиција и крај првог одсека, затим, крај става, имају јасне каденце. Према томе, хармонски план би био *e–Ge–Ge–e*.¹¹⁶

Хармонски језик, упркос томе што га оодликује функционално мишљење јер прати шему барокног дводела, у великој мери је прожет акордима карактеристичним за импресионизам, претежно септакордима и нонакордима изведеним из модалних лествичних основа. Употреба педала је катализатор стилског опредељења – нпр. пентатонски мотиви се могу објединити педалом и онда се истиче импресионистичка страна, док је без педала јасна асоцијација на барокни *perpetuum*.

На тај начин Равел неокласичарски синтетише импресионистички однос према звуку и хармонији и елементе архаичнијих стилова. Потоњи, као што су жанр, форма на макро и микро плану, фразирање, конзистентни ритмички модел *a la gigue*, орнаментација, јасноћа мелодијске профилисаности, симулирани у већем интензитету.

Фуга

Поред стилизованих барокних плесова, или пре, симулираних ставова барокне свите (односно Купренових „*ordres*“) Равел у своју свиту укључује и фугу. Фуга је представљала најкомплекснији домет контрапунктске и полифоне композиционе вештине у бароку, чија строга правила конструкције функционишу по готово математичким принципима. За разлику од стилизованих игара које подразумевају профилисан плесни карактер, фуга се због своје изразито конструктивне природе чешће повезује са апстрактним у музици. У том смислу, Доналд Френсис Тови (Donald Francis Tovy) говори

¹¹⁶ Сковран, Душан и Перичић, Властимир, „Облик игара из барокне свите“, у *Наука о музичким облицима*, ур. Дејан Деспић, (Београд: Фонд за издавачку делатност Универзитета у уметности у Београду, 1984), 186.

о распрострањеном ставу о фуги као композиционој техници, пре него као музичком облику.¹¹⁷ У доба барока, многе врсте музичких облика, па и игара, инкорпорирале су полифону фактуру, у неким случајевима дословно садржале фугу. Истовремено, када је композиција насловљена фугом, с обзиром на то да њено жанровско порекло не потиче из домена игара, ни њена намена није таква, али одређеним музичким параметрима може подражавати карактер игре. Ипак, мора се рећи да фуга као самостални формални образац није „омиљени“ формални тип француских клавсениста.

Ова трогласна фуга написана је по строгим контрапунктским и полифоним правилима. Како тај конструктивни аспект музике јасно долази до изражаја и постаје делом њеног карактера, тако се стиче утисак и да је композитор желео да истовремено упућује на окретност и неодређени играчки карактер, чиме се овај став карактерно приближава контексту свите стилизованих игара.

Фуга се тематски надовезује на Прелид, с обзиром на то да су теме оба става пентатонски изграђене. У случају фуге, то је непотпуни пентатонски низ е, г, а, х. Контрасубјект се разликује од паузама и акцентима испресецање теме, постепеним мелодијским током секунди и терци. Равелова ознака за темпо – *allegro moderato* – као и специфичан ритам теме којом се игра померајући паузе и акценте наглашених и ненаглашених тактових делова, стварају у каснијим реперкусијама комплексне контрапунктске и метричке конструкције, које доприносе утиску играчке окретности. Рој Ховат пише о Равеловим карактеристичним „кратким фразама због којих музика дише и „плеше“ у класичном маниру“,¹¹⁸ мислећи управо на ову Фугу.

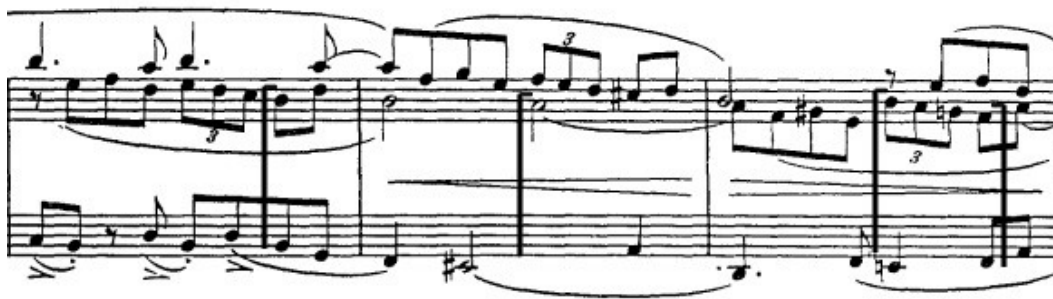
Управо специфична комбинација артикулације и акцената који се „мимоилазе“ са метром, кроз истовремени ток три паралелна плана, стварају велики изазов за извођача. Пожељно је изучавање сваког гласа понаособ, затим вежбање двогласа, да би се тек на крају процеса рада дошло до трогласног склопа. Такав приступ омогућава освешћивање сваког гласа, не само због мелодијског тока, већ најпре због колизије различите артикулације и акцентуације до које долази код истовремених реперуксија теме у различитим гласовима.

¹¹⁷ Tovey, Donald Francis, *Essays in Music Analysis Volume I: Symphonies* (London: Oxford University Press, 1962), 17.

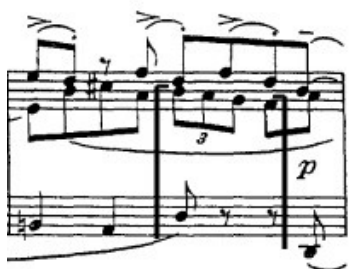
¹¹⁸ Howat, Roy, *The Art of French Piano Music* (London: Yale University Press, 2009), 260.

Несметани ток гласова се може омогућити таквом пажљивим организацијом, као и што практичнијом расподелом гласова, где би, као и код многих полифоних композиција, увек требало трагати за што бољим решењима.

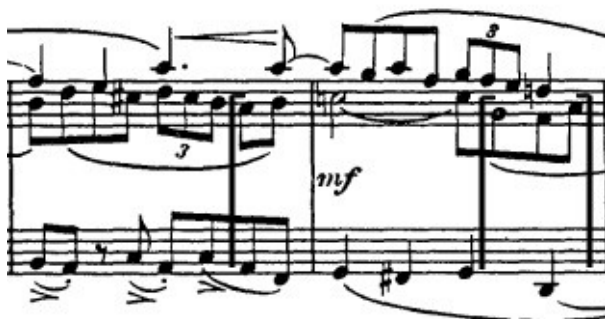
Неки од предлога где је то могуће:



Пр. 13. Расподела гласова, тактови 6–8.



Пр. 14. такт 12, 16.



Пр. 15. тактови 18–19.

У трећем ставу имамо најближи пример већ поменутом принципу компоновања при којем се, а како сам раније написао, аутор ставља пред унапред замишљени модел композиције, уместо компоновања *ex-nihilo*. С обзиром на то да би тако нешто било готово подразумевано у процесу стварања који колажира претходно успостављене стилске матрице и модерне елементе, то би се у одређеној мери могло закључити за целу свиту, али у случају овог става, Рој Ховат пише о Купреновом Форлану из *Concerts Royaux IV* који је Равел транскрибовао „као вежбу“¹¹⁹ за овај који ће се коначно наћи у свити *Купренов гроб*.

Компоновње по моделу је несумњиво када се сагледа Купренов Форлан – почевши од макроструктуре форме ронда са куплетима, где оба форлана поседују по 4 куплета, затим 6/8 тактној подели преовлађујућих ритмичких формула дуже ноте наспрам краћој, сродних сичилиани (в.пр. 16).



Пр. 16. Главни ритмички модели заступљени у Форлану.

Равелов форлан је далеко развијенији, јер су тема, као и прва три куплета, облика троделне песме. Последњи куплет потврђује изворни модел инспирације, јер у њему, код оба аутора, пунктирани ритам уступа место равномерним осминама. У њему се дисонанцама додатно замагљује хармонија, чему контрастирају каденце на крају сваког четворотакта, док неутрализује преовлађујући ритмички модел играчких фигура са замахом. На крају избегава традиционално излагање целе теме, већ став завршава кратком кодом, састављеном од недоречених фрагмената цеоног елемента теме. Ако узмемо све ово у обзир, овај став се може схватити као кључна тачка свите за разумевање везе између Равела и Купрена, и начина на који је Равел одао Купрену омаж.

Хармонска решења присутна у теми, затим трећем и четвртом куплету, издвајају овај став као вероватно хармонски најупечатљивији у свити, услед изузетно

¹¹⁹ Ibid., 148.

дисонантних сазвучја. Углавном су присутни акорди базирани на целостепеном низу, у чије склопове се додатно укључују сазвучја малих секунди како се развија ток мелодијског гласа. Цео став представља средину оштрих супротности с обзиром на константну колизију дисонантних хармонија и модалних лествичних склопова, што је појачано модалним каденцама које пратећи формални план уоквирују јасне реченичне структуре. Кода потврђује слику оштрих контраста целог става, последњи пут сучељавајући дисонантне акорде на целостепеној основи и модално каденцирање.

Међу изазовима за извођача, један од главних фактора који посредно утиче на све остале јесте избор темпа. Равелова метрономска ознака за став подразумева брз темпо, у складу са изворним карактером ове игре. Занимљиво је да је извођачка пракса временом донела знатно другачије виђење овог става, који многи извођачи интерпретирају у споријем темпу. Таквим темпом лакше је нагласити медитативан, истовремено носталгичан и ћудљив карактер ове музике. Равел је могуће таквим избором темпа желео да ови елементи садржаја музике буду присутни али скривени, јер бржи темпо наглашава играчки карактер и концизност класичне конструкције, а прикрива њену озбиљнију страну. Таква интерпретација наглашава да би ова музика требало да буде коментар прошлости, а не њена дословна реплика.

У техничком смислу, главна проблематика овог става је извођење захтевних ритмичких фигура у претежној *piano* и *pianissimo* динамици, и очување жељеног фразирања мелодијског тока упркос елементима који би га могли реметити. Без обзира на темпо, фигура пунктиране осмине са шенаестином, па чак и фигура четвртине и осмине, лако могу изазвати нежељене акценте, као и недовољно прецизан ритам, јер због тишег динамичког дијапазона покрети шаке бивају умекшани, како би мелодијски ток био што „сливенији“. То се односи и на инкорпорирање орнамената у мелодијски ток.

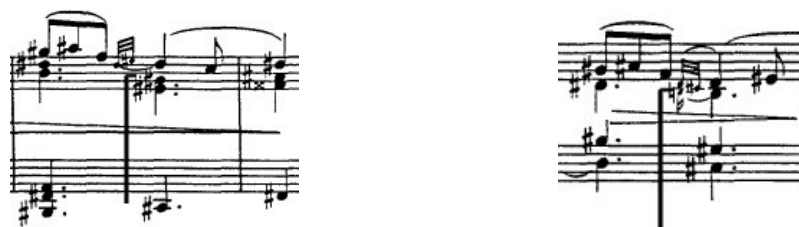
Већ први проблем тог типа се јавља у теми, у којој није могуће физички повезати интервалске скокове, односно промене позиције шаке у мелодијском току који мора макар привидно очувати целовитост. Зато је неопходна стална контрола тежине руке, заправо, неопходно је константно имати свест о дубини силаска у дирку. У зависности од инструмента, то би вероватно требало да буде не дубље од половине прага дирке, водећи рачуна о томе да сваки силазак у дирку буде што конзистентнији, без обзира на то да ли је могуће узети тон контролисано, са дирке, или са већим ризиком, са висине.

Исти проблем изазивају и чести регистарски скокови. Осим изразите концентрације и окретности, могуће је неке од таквих пасажа олакшати прерасподелом тонова између руку. У такту 32 (в. пр. 17), могуће је преузети левом руком осмину а из десне, на крају прве добе такта:



Пр. 17. Расподела гласова у такту 32.

Слично је могуће обезбедити да се орнаменти несметано изведу у тактовима 41, 45, тако што се сви тонови осим орнамента пребаце у деоницу леве руке:



Пр. 18. Расподела гласова у тактовима 41 и 45.

Ригодон

Ригодон као средишњи став свите контрастира свим ставовима којима је окружен својим темпераментно играчким карактером. Изворно, ригодон је народни плес живог карактера у парном метру, изграђен на четворотактним целинама.¹²⁰ Равелов Ригодон одликује једноставна фактура сталног пресека разиграних шеснаестинских фигура и готово марширајућих осминских акорада. Хармонски језик је и даље претежно модалан, а подвлачи темпераментни карактер честим каденцама. Заправо, већ иницијални мотив у прва два такта каденцира у почетном тоналитету. Комплетна промена расположења се огледа и у промени тоналног центра – ово је први став у свити који није *in e*, већ је *in Ce*.

¹²⁰ „Rigaudon“, у *The New Grove Dictionary of music and musicians*, 3rd ed., (Oxford: Oxford University Press, CD-rom, 2001).

Иницијални мотив првог двотакта поставља генерално расположење А одсека, а понављањима кроз различите регистре и тоналне центре на крају оба спољна одсека налази разрешење у основном тоналитету.

Контраст је тим већи што у овом ставу постоји инсистирање на *fortissimo* динамици по први пут после само кратког климакса из првог става. Синтаксичка неправилност нарочито долази до изражаја у овом ставу због једноставности фактуре и мотивског материјала. Сам почетак се састоји од осам тактова због чега би се могла очекивати правилна синтакса. Али супротно очекивањима, реченична структура је 2+5+1. Слична ситуација је и у наставку става, где су константно модулирајући четворотакти увек проширени уметнутим тактом или двотактом.

Став има јасну троделну форму са контрастирајућим средњим делом споријег темпа и елегичног карактера. Бе одсек је, као антипод динамичним фразама кратког даха А одсека, изграђен из два велика периода изузетно развијених мелодија које се протежу кроз шеснаест тактова.

Са пијанистичког становишта, реализација спољних одсека захтева јасну контролу и координацију целог извођачког апарата, кроз смену јасно артикулисаних шеснаестинских пасажа и „крупне технике“ при изведби хитрих акорада кроз различите регистре. У тактовима 3–7 прве реченице става, демонстрира се компликован пасаж који захтева укрштање руку (в. пр. 20), а реферира на клавсенистичке бравуре попут Рамоове „Le Trois Mains“ у а-молу, става из *Nouvelle Suite in a*, која, како назив говори, симулира извођење три захтевне деонице са две руке.

Извођење овог пасажа олакшава фокусирање пажње на силазну басову линију, при чему се онда може препустити потпуно слободан пад леве руке на „клацкалицу“ у размаку две октаве, без бојазни од промашаја при захтевним скоковима. При скоковима леве руке на тон ге2, било би пожељно избегавати палац, као најтежи прст, већ их изводити другим прстом којег одликује лакоћа и агилност потребна за скокове, уз довољну прецизност. (в. пр. 19)



Пр. 19. Равел: Ригодон, пасаж укрштања руку, тактови 3–7.

Средњи део, који контрастира спољним одсецима елегичним карактером, заправо одржава исти технички проблем. Пратња широкој мелодији горњег гласа је фигура која се изводи великим скоковима леве руке, захтевајући притом миран ток. Извођење ових скокова при таквом карактеру музике представља још већи технички проблем него у брзом, динамичном одсеку става. Тежина руке у сваком тренутку мора бити контролисана, заправо, контрола силаска у дирку мора одржавати тежину на минимуму. Створити осећај као да се свира по ваздуху, у дирку силазити тек толико да иста одбије прсте на површини. Фактор који то највише може олакшати је избор темпа – наиме, Равел се жалио Маргерит Лонг како извођачи увек свирају средњи одсек Ригодона превише брзо.¹²¹ Темпо који би у довољној мери контрастирао спољним одсецима би олакшао тај проблем.

Менует

После динамичног Ригодона, Менует доноси смирење као и поновно приближавање тоналној сфери е-мола преко његове паралеле, Ге-дура. Он је такође троделне форме са Мизетом као средњим делом и кодом. Равномерни след четвртина и осмина, постепени мелодијски покрет, стилизована барокна орнаментација, елементи су који стварају слику архаичне игре, у чему учествује и хармонски језик својом претежном модалношћу. Мизет доноси мрачнији карактер медијантним обртима и паралелним низовима молских акорада који следе ка, вероватно, најдраматичнијем климаксу у целој свити уз помоћ *fortissimo*

¹²¹ Dunoyer, Cecilia, *Marguerite Long: A Life in French Music, 1874-1966*, (Indianapolis: University of Indiana Press, 1993), 82.

динамике. Он се, могуће, налази у овом ставу како би био појачан контрастом са суптилном наивношћу остатка става.

Рој Ховат пише о Равеловом доживљају за време војне службе у рату, када је након битке код Вердена (1916) стигао на поприште разарања:

Равел је затекао опустошену област у рушевинама, са сваким дрветом огољеним – и птицом која немарно пева на голој грани. Према сведочењу Елен Журдан-Моранг (Helene Jourdan-Morhange) и Мануела Розентала (Manuel Rosenthal), Равел је одлучио да ову потресну сцену укључи у *Купренов гроб* по именом „Равнодушни славуј“. Обоје жале што такав комад на крају није настао, али је могуће да је то искуство нехотице обухваћено у овом Менуету – како Мизет уступа место репризи, повратак теме Менуета „цвркуће“ кроз тихи дискант над последњим ехом напуштеног Мизета. Како год то схватимо, тиме је наглашен тихи интензитет пасажа чији високи регистар подразумева безизражајно мирни *pianissimo indifférent*“.¹²²

Ово сведочење упућује на закључак да ова музика наизглед веома мирног и нежног евокативног карактера заправо прикрива трагедију што се може видети из контрастирајуће атмосфере Мизета и Менуета.

Фактура овог става слична је фактури Форлана, и подразумева сродна пијанистичка решења за проблем кантилене хомофоне фактуре прожете богатом орнаментацијом.

Токата

Историјско порекло токате сеже у 16. век, када је представљала импровизациони тип инструменталне композиције.¹²³ Кроз историјски ток мењао се и њен карактер, где је специфично у доба романтизма, била технички захтеван комад којим се приказује виртуозитет извођача. Такво виђење токате усталило се и у музици 20. века, али модернизовано естетичко-техничким императивима савремене музике. Равел преузима такав модел токате, чиме проширује концепт циклуса стилизованих барокних игара,

¹²² Howat, Roy, *The Art of French Piano Music* (London: Yale University Press, 2009), 148.

¹²³ Cf. Swain, Joseph P., *Historical Dictionary of Baroque Music* (Plymouth: The Scarecrow Press, 2013).

прикључујући у потпуности модернизовану форму, а истовремено обезбеђујући бриљантан завршетак целе свите.

Технички образац који Равел бира као заједнички именитељ целог става су брзи, репетирани тонови. Та врста фигуре је готово увек присутна, док се над њом смењује најразноврснија комбинаторика фактуре. Ретки предах од фигуре доследно репетираних шеснаестина је друга тема која почиње од такта 57.

Виртуозни карактер композиције је оно што одређује њен жанр, али Џилијан Роџерс због *ostinata* репетираних тонова, карактерише ову композицију као „токату рафалне паљбе“, ¹²⁴ Она тиме открива могућу мрачну асоцијацију чиме мотив репетираних шеснаестина постаје опсесивно понављајући мотив целе композиције. ¹²⁵ Она наставља тврдњом да је за разлику од својих предратних композиција, Равел овде захтевао потпуну „механичност“ од извођача, инсистирајући на савршено доследном темпу до краја композиције. ¹²⁶ То потврђују речи Маргерит Лонг која је сведочила о Равеловим инструкцијама да се „сви тонови изводе јасно и прецизно, са покретом који – изузев промене темпа на страни 26 (од такта 57) – не сме попустити корак ни најмање све до последње октаве“. ¹²⁷

Метрономска ознака 144 наспрам четвртине, технички захтеви комплементарних пасажа састављених од акорада са константно репетираним тоновима, наизменични пасаж са укрштањем руку, брзе регистарске промене и велики скокови, изазов су и за најспретније извођаче.

Упркос Равеловим веома конзервативним захтевима, извођачка пракса је временом показала да су слободнија тумачења партитуре, нарочито у погледу темпа и разноврсности карактеризација, донела многа убедљива извођења. Равелов слободан приступ конструисању форме у овом ставу провоцира креативно промишљање интерпретације и могућа нова читања његове музике.

¹²⁴ Rogers, Jillian, „Mourning at the Piano: Marguerite Long, Maurice Ravel, and the Performance of Grief in Interwar France“, *Transpositions* 4, 2014, 2.

¹²⁵ Како је токата изворно била самостална композиција и није било уобичајено да буде став свите, Равел је укључио као виртуозни став вероватно јер је желео упечатљив, па чак драматичан завршетак целе композиције, а преко константно репетираних тонова због којих се карактерише као токата „рафалне паљбе“, да подвуче асоцијацију на рат и сећање на битку код Вердена као једну од најкрвавијих.

¹²⁶ Ibid., 17.

¹²⁷ Ibid., 18.

5. Клод Дебиси: *Прелиди* (1909–1912)

Прелиди су збирка од 24 минијатуре, подељена у две свеске. Прва свеска написана је у периоду 1909–1910, а друга између 1911–1912. Ово дело представља *magnum opus* Дебисијевог клавирског стваралаштва, а може се посматрати као манифест импресионистичког стила међу његовим клавирским делима.

Жанр прелида има дугу историју, накратко прекинуту једино у доба класицизма. У епохи романтизма, збирке самосталних прелида биле су нарочито фаворизован жанр клавирске музике. Дебиси се надовезује на ту праксу, дајући јој савремену интерпретацију.

У неким збиркама из доба барока као и романтизма успоставила се традиција праћења тоналног редоследа прелида како би се покрио цео спектар тоналитета. У Дебисијевој збирци више нема тог императива, вероватно у складу са разградњом постојећих наратива класичне хармоније. Особеност ове збирке је и то што прелиди поседују наслове, што није у традицији овог жанра музике. Дебиси наслове није постављао на почетак, већ на крај прелида, у загради, „чиме слободне асоцијације које настају током слушања ових минијатура, добијају конкретно одређење“.¹²⁸ Дебиси је сматрао да би наслови могли превише да одвуку пажњу на сугерисани садржај, и зато је имају пре функцију легенде, него правог наслова.¹²⁹ Такође се сматра да је у складу са већ поменутим одбацивањем класификације импресионизма, желео да избегне ту асоцијацију на програмску музику.¹³⁰ Јенсен наглашава да Дебиси није нигде оставио писано сведочанство о тачној ванмузичкој инспирацији за садржај сваког прелида, већ се на основу наслова накнадно спекулише о њиховим историјским изворима.¹³¹

Како пише Бранка Поповић, „сваки од двадесет четири прелида у погледу формалне, хармонске и фактурне организације као и избора материјала, представља уравнотежену, добро избалансирану композицију“ и да „сваки од прелида има своје одређено место у

¹²⁸ Бранка, Поповић, „Прилог посматрању двадесет четири Дебисијева прелида као јединствене целине“ (семинарски рад, Факултет музичке уметности Београд, 1998/99), 2.

¹²⁹ Jensen, Eric Frederick, *Debussy* (New York: Oxford University Press, 2014), 217.

¹³⁰ Lesure, Francois, Howat, Roy, „Debussy, (Achille-) Claude“, у *The New Grove Dictionary of music and musicians*, 3rd ed., (Oxford: Oxford University Press, CD-rom, 2001).

¹³¹ Jensen, Eric Frederick, *Debussy* (New York: Oxford University Press, 2014), 217.

оквиру циклуса“ као целине.¹³² Целовитост овог циклуса обезбеђују „карактеристични поступци формалног обликовања који су заједнички за све прелиде а односе се на мозаичко низање фрагмената који у глобалу остварују најчешће троделну форму или неку врсту развијене организације облика“. ¹³³ Она наводи још један фактор као заједнички именилац за цео циклус а то је слојевита фактурна организација. Остали параметри су већим делом разноликији, одражавајући типична својства импресионистичке уметничке праксе.

Битно је осврнути се и на сведочанства о Дебисијевом пијанизму јер у великој мери објашњавају његова стилска начела која се огледају управо у делима као што су *Прелиди*. Наступао је у току живота спорадично као пијаниста, а тек у позно доба учестилије изводио сопствена дела. Према сведочанствима савременика, нарочито његов однос према клавирском звуку је еволуирао паралелно са композиционом поетиком.

Према мишљењу Чарлса Тимбрела, Дебисијев пијанизам је доживео „метаморфозу“ након напуштања конзерваторијума, па до 1903. када, према његовом мишљењу, наступа зрела фаза стваралаштва. Коментаре о Дебисијевом „челичном, перкусивном“ звуку из младости замењују они који описују изразиту мекоћу и суптилност додира, као и изненађујуће елаборирано нијансирање најтишег динамичког спектра који постаје преовлађујућ при извођењу сопствених композиција. „Незамислива је нежност његовог милујућег свирања, сублимност његовог певајућег додира који је говорио толико тога само кроз шапат, кроз који је остваривао и најмању замисао“, говорио је Пол Ландорми (Paul Landormy).¹³⁴ Карл Лам (Karl Lahm) каже да је Дебиси „показао да боја клавирског звука зависи од одговарајућег руковања аликвотним тоновима, које не сме бити наметљиво“; он говори још и о „наркотичном/еротичном звуку и нежној сноликости“.¹³⁵ Леон Валас (Leon Vallas) рекао је „Дебиси је изузетан виртуоз, познат по мекоћи тушеа. Због њега слушалац заборавља да клавир има чекиће – ефекат који је захтевао и од извођача своје музике – а постигао је и карактеристичне ефекте тембра употребом оба

¹³² Бранка, Поповић, „Прилог посматрању двадесет четири Дебисијева прелида као јединствене целине“ (семинарски рад, Факултет музичке уметности Београд, 1998/99), 2

¹³³ Ibid.

¹³⁴ Hirakouji, Sachi Patricia, „The Piano without Hammers“: Reconsidering Debussy's Pianism“ (докторска теза, University of Washington, 2008), 22.

¹³⁵ Ibid., 23.

педала“.¹³⁶ Казела (Alfredo Casella) говори да Дебиси „није поседовао специјалну врсту виртуозитета, већ је осетљивост његовог додира била неупоредива; остављао је утисак директног свирања по жицама, без посредног механизма; ефекат је био чудесно поетичан“.¹³⁷

О томе сведоче и архивски снимци на којима Дебиси изводи своје композиције. Дебисијев ученик, пијаниста и професор Морис Думеснил (Maurice Dumesnil) написао је неколико књига о Дебисију, у којима између осталог преноси своја искуства као Дебисијев ученик. О Дебисијевом односу према звуку пише: „Желим да нагласим апсолутну неопходност изучавања извођења *pianissimo* динамике. Дебиси је био толико изричит у вези са производњом меког, флуидног звука, да би, када је јавно свирао, у неким приликама тражио да поклопац клавира буде спуштен.“¹³⁸

Све се то да закључити само када се погледају партитуре многих композиција, па и *Прелида*. Спектар динамике само у ретким епизодама прелази праг *piano* ступња, али је зато детаљно инструктирано често нијансирање на потезу *piano – pianissimo – piu pianissimo*.

Постоји могућност да све то значи директно разилажење са делом француске школе оличене у „перластом свирању“ или само са таквим маниром свирања, јер Валасов коментар о утиску свирања клавира „без чекића“ није био усамљен. Управо је то мој утисак о естетици извођења коју захтева део опуса понајвише препознат у *Прелидима*.

Постоји мањи број оних са динамичнијим општим, или чак перкусивним звучним својствима, и управо зато се избор прелида одабраних за ово истраживање свео на оне који представљају овакву естетику, која важи за парадигму његове уметности.

¹³⁶ Ibid., 23.

¹³⁷ Ibid., 24.

¹³⁸ Dumesnil, Maurice *How to Play and Teach Debussy* (New York: Schroeder and Gunther, Inc., 1932) http://www.stevepur.com/music/debussy_piano/dumesnil/dumesnil.html

Прелид који отвара цео циклус је „Плесачице из Делфа“ („Danseuses de Delphes“). Инспирација за овај прелид је грчка скулптура из Лувра која представља три фигуре у ритуалном плесу.¹³⁹ Док је примарни ниво садржаја подразумевано сугерисан легендом на крају прелида (називом), сагледавањем стилских елемената музике може ишчитати сложенија тематска референцијалност. Занимљива је на првом месту дихотомија приказа истовремене статичности скулптуре и покрета фигуре који симулира.

Скуп елемената који здружено симулирају статичност су фактура, избор темпа – *lent et grave* – и ритмичка структура. Ток равномерног следа спорих четвртина и осмина додатно отежава вертикална акордска фактура.

Са друге стране, мелодијска линија и метар одражавају покрет. Музика у троделном метру се генерално креће гипкије од парних метричких подела са два јака тактова дела, и упркос јако спором темпу прелида и фактури која поспешује статичност, успева да задржи утисак покрета. Синкопирано раслојавање мелодијског тока и остатка акордске фактуре које наступа у 6. такту уводи наизменични покрет између ова два плана, што ствара утисак лакшег кретања.

Аспект церемонијалног, односно, ритуалног карактера прелида евоцира се равномерноим, „ходајућим“ ритмом, као и избором модалних лествица. „Чистота“ моданих сазвучја на крајевима прве две реченице и средњег дела долази јаче до изражаја у контрасту са хроматизмом и целостепеним акордима теме. Овакав хроматски след теме, уоквирен непотпуним целостепеним акордима, карактеристичан је и за цез музику с почетка 20. века,¹⁴⁰ што ствара занимљиву слојевитост тематских референци и значења. Одсек од 11. такта супротставља модални покрет средњег плана и пентатонику у горњем гласу.

Хармонски језик овог прелида располаже средствима дијатонике, хроматизма, модалног паралелизма, пентатонике, целостепене лествице, медијантике, што покрива

¹³⁹ Jensen, Eric Frederick, *Debussy* (New York: Oxford University Press, 2014), 217.

¹⁴⁰ Videti „Chant of the Weed“ Dona Redmena (Don Redman).

средства која су за Дебисија најсвоственија. Занимљиво је да је већ у првом прелиду изложио палету средстава која ће употребљавати у целом циклусу.

Овај прелид одликује такозвана „крупна“ фактура – константан покрет на три плана са пуним акордима и октавама, регистарски раширених преко целог тонског распона клавира. То све мора бити повезано богатим али пажљиво контролисаним педалом. Слична фактура, доследно или само у деловима, одликује и многе друге прелиде – „Једра“, „Звуци и мириси у вечерњем ваздуху“, „Кораци у снегу“, „Шта је видео западни ветар“, „Девојка ланене косе“, „Потопљена катедрала“, „Врес“, „Мртво лишће“, „Тераса за аудијенције на месечини“, „Канопа“. Код свих педал игра неизоставну улогу при извођењу, уз пажљиво праћење слојевите фактуре, што је чест извођачки захтев при интерпретацији импресионистичке музике.

Једра

Назив овог прелида је двосмислен, наиме, Јенсен наводи да постоји дилема да ли је прави назив „Велови“ или „Једра“.¹⁴¹ Оба имена би адекватно описивала карактер прелида, што ствара додатну забуну. У пракси, далеко је прихваћенији наслов „Једра“. Средства којима се Дебиси служи у овом прелиду упућују управо на приказ опште неодређености и мистерије.

Особеност овог прелида је екстензивна употреба целостепене лествице. Наиме, спољни одсеци прелида су у потпуности изграђени на целостепеној лествици којој се услед једнаке поделе интервалске грађе не може одредити тонални центар. Једина хармонска промена је од такта 42–47 када се цео склоп мења у пентатонски. Мотивски материјали који се издвајају понављањем су мотив паралелних терци у првом такту, као и дужи мотив од тона Ас поступног покрета навише, који се убрзо врати почетној тачки, у овој појави, у средњем регистру. (в. пр. 20)

¹⁴¹ Jensen, Eric Frederick, *Debussy* (New York: Oxford University Press, 2014), 217.



Пр. 20. „Једра“ тактови 9 -13

Овај пример показује три главна елемента око којих се развија цео прелид. Мотиви у горњем и средњем регистру се могу схватити као *ostinato*, с обзиром на то да се понављају неколико пута у току прелида са незнатним варирањем. Тон Бе у басу (Пр. 10) је педални тон, који се доследно понавља кроз цео прелид и тиме нехотице ствара тоналну „гравитацију“. Питање развојности је овде тек условно, с обзиром на то да целостепена лествица ствара утисак непроменљивости. То се потврђује кроз мотивско и хармонско јединство у репризном одсеку након кратке пентатонске епизоде, чиме се завршава став.

Извођачки захтеви су овде поново усмерени на слојевиту фактуру, при којој би требало одржавати нијансирање динамике која не прелази *piano* опсег у готово целом комаду. Опасност која се јавља при томе је да извођач западне у производњу монотоног звука, и посредно, општег израза. Та опасност је појачана хомогеном хармонском сликом. Због тога је пожељно да сваки од три плана има јасно профилисан тембр. Секундарна корист од тога је појачан интензитет ослушкивања инструмента и концентрација извођача, што увек доприноси унутрашњем интензитету који извођач емитује и додатно привлачи пажњу слушаоца. Рад на раслојавању фактуре зарад богатства тембра такође спречава техничке проблеме. Наиме, извођење једном руком планова који се међусобно мешају у деоници десне руке од такта 33 може изазвати многе нежељене акценте, али и решити их благовремено пажљивим „освешћивањем“ сваког плана понаособ.

Употреба педала је посебно проблематична у ситуацији где хармонска униформност може заварати извођача да се педал не мора пажљиво контролисати. Честе промене на

полу-педалу омогућавају да се истакне слојевитост фактуре и избегне проблем неуредне педализације.

Ветар у равници

Овај комад евокације феномена из природе захтева изузетан виртуозитет и контролу звука а истовремену осетљивост на суптилно нијансирање тишег опсега динамичког спектра. Комад се састоји из неколико сродних епизода у којима једноставна пентатонска мелодија обликује прегледне реченичне структуре над *ostinato* секундним фигурама које симулирају ветар.

Фактура која чини *ostinato* типично је Дебисијево средство стварања позадинског фона над којим се гради главни план догађаја, и у овом циклусу се може наћи код прелида „Шта је видео западни ветар“, „Потопљена катедрала“, „Пуков плес“, „Магле“, „Виле су изврсне плесачице“, „Ондина“, „Ватромет“. Размак септима између прстију при средишњем делу *ostinato* фигуре веома брзо изазива умор шаке, што за последицу има слабију артикулацију и „неуредно“ фразирање *ostinata*. Ту је највећа опасност од палца као јаког дела шаке који може изазвати акценте. Решење за то може бити додатно активирање слуха при извођењу силазног дела фигуре. Она је већ предвиђена за лако извођење јер у брзом темпу долази до брзог пораста волумена звука, те то треба спречити што плићим силаском у дирку, а истовремено, што активнијим покретима прстију. Но, без обзира на сва механичка средства која се могу применити, ипак контрола слухом обавља кључну улогу при решавању могућих проблема. Слично томе, проблеми са брзим скоковима акорада у средњем делу (тактови 28–34) се такође могу решити само променом фокуса пажње. Неопходно је концентрисати се на везу средња два акорда између леве и десне руке што изоштрава пажњу за прецизнији скок.

Вишеструке везе које се могу препознати између ових прелида, определили су их као избор за анализу. У анализи првог прелида је већ наведено да је Дебиси изложио сва хармонска средства која можемо очекивати и у даљем току целог циклуса, а исто се може рећи са извођачке стране за прва три пелида.

Како Поповић наводи, кроз сва три прелида могу се уочити тематске повезнице. Тема „Плесачица из Делфа“ сродна је мотиву који се јавља у седмом такту прелида

„Једра“. Хроматски покрет од четири тона теме првог прелида, прилагођен је целостепеној лествици прелида „Једра“, а почињу и на сличној тонској висини и регистру, у првом прелиду од Бе а у другом од Ас. Пентатонска тема „Ветра у равници“ слична је пентатонском мотиву који се јавља од такта 11 првог прелида, а веза је и са пентатоником од такта 42 другог прелида. Завршеци одсека из првог и трећег прелида конститутисани су као низови паралелних акорада. Крај трећег прелида кроз хроматски низ четири паралелена квинтакорда доноси цитат теме „Плесачица из Делфа“.¹⁴²

Сва три прелида позиционирана су *in бе*. Формални план првог и трећег прелида је исти (А-А1-Б-А2). Због свега тога, могуће је читати ова три прелида као тродел, дакле, као целину у оквиру циклуса. Управо и због распореда карактера прелида – трећи прелид се може сагледати као динамизирана реприза првог прелида. Други прелид доноси контраст какав се и очекује у троделној форми – задржава тематске везе, сличан темпо и акустички квалитет првог прелида, а доноси разлику доследном употребом целостепене лествице.¹⁴³

Са извођачке тачке гледишта, они су есенцијални за цео циклус јер представљају сва средства која се могу наћи у циклусу, концентрисана у малом. Обликовање мелодијског материјала код многих прелида је баш као у првом – од првобитног излагања језгровитог материјала, до разгранатог развоја ширих интервалских потеза. Педал се код Дебисија намеће као готово градивни елемент, јер би без њега било немогуће повезати саставне делове богате фактуре у једну звучну целину. Агогика се сама намеће у складу са препознавањем елемената сугерисаног садржаја. У случају јасно корачајућег ритма првог прелида, сигурно не може бити места за агогику колико у следећем, који одражава стање потпуне неодређености кроз хармонски језик. Фигурације трећег прелида стварају звучни ефекат који се провлачи кроз цео циклус а учествује како у структурирању јасних тематских процеса као у случају теме прелида „Виле су изврсне пласачице“, тако бива и средство којим се ствара неодређени шум, као у прелиду „Магле“ или „Ватромет“.

Већ је поменута слојевита фактура, заступљена у највећем делу циклуса, а представља грађу сва три прва прелида на различите начине. Таква грађа се састоји од најмање три плана, од којих је барем један доследног мелодијског усмерења. У првом прелиду, фактура се састоји од мелодијског тока, окруженог плановима акорада. У

¹⁴² Бранка, Поповић, „Прилог посматрању двадесет четири Дебисијева прелида као јединствене целине“ (семинарски рад, Факултет музичке уметности, Београд, 1998/99), 5.

¹⁴³ Ibid., 6.

другом, сви планови су претежно мелодијског карактера. У трећем, са великом променом темпа и карактера, присутне су брзе фигурације, са два упоредна плана – једним који излаже тематски материјал и другим који одређује хармонску основу.

Без обзира на то колико је фактура слојевита у *Прелидима*, она увек успева да задржи транспарентност, тако да сваки тон долази до изражаја – може се претпоставити да је Дебиси на тај начин желео да додели важну улогу самом квалитету звука као стилском елементу. Нестални однос планова, велики регистарски размаци, често присутне целине кратког даха и карактерне промене уз разуђену ритмичку структуру а одсуство предвидљиве формалне грађе и музичког тока, остављају простор да се сам квалитет звучања наметне као важан градивни фактор. Неки прелиди, попут „Ондине“ или „Виле су изврсне плесачице“ се у потпуности могу представити оваквим односима, док се код многих других таква врста фактуре и музичког тока може наћи у појединим епизодама.

Таква функција звука захтева и слободнији однос према времену – агогика је потребна да би се сваком тону пружио довољна пажња. Стиче се утисак да због тога, овакав приступ не би одговарао свити *Купренов гроб* јер поред правилних формалних структура и, уосталом, инсистирања на свим осталим архаичним елементима који такође стварају правилне, предвидљиве структуре, тешко да би однос према звуку као централном стилском елементу могао да се наметне.

6. Закључак

У овом уметничком пројекту под насловом *Стилски простори импресионизма и неокласицизма као дуализам једног уметничког правца у клавирским делима Дебисија и Равела* бавио сам се преиспитивањем стилске дивергентности у границама једног уметничког правца и начинима на које се карактеристике неистоветних естетичких оквира одражавају на интерпретативни приступ конципирања извођеног дела. Већ питање одређивања стилских граница је овде полемичко због упитне стилске категоризације импресионизма у историјском контексту, што је битно на првом месту због преиспитивања садејства естетике стила и изградње извођачке концепције дела.

Историјски контекст термина импресионизам проблематизује се из разлога битних за ову студију, а то је перцепција самог термина импресионизам, од стране оба композитора. Чак је и шири контекст настанка термина полемички због, између осталог, оштре критике саме естетике стила па и пежоративне конотације коју је термин испрва подразумевао од стране одређених инстанци. Сличне овима су биле и реакције на прве запажене Дебисијеве композиције. Након конкурса за Римску награду и композиције *Пролеће* (*Printemps*, 1887), секретар Академије лепих уметности употребио је управо овај термин за критику Дебисијеве композиције. Замерке су се односиле на то да сасвим нов однос према музичком колориту и традиционалним карактеристикама музике доводи у питање ауторитет академских вредности.

Главне црте импресионизма, нарочито како се огледају код Дебисија подразумевају карактеристике „чистог” импресионизма, оног који је имао потребу за разградњом традиционалних параметара музике – са једне стране формалних, слободним схватањем форми, преферирањем програмске насупрот апсолутној музици, где је као и у ликовним уметностима у великој мери садржај оријентисан на евокацију природе; проширивањем концепата класичне, функционалне хармоније новом, колористичком функцијом хармоније. И као што сам већ навео на почетку овог рада: увођењем модалности, пентатонике, целостепености, некласичних паралелних интервала; разградње метричних, јасних ритмичких структура, утицаја егзотичних националних култура итд. што је све имало за циљ да се пронађу средства за нову уметност.

Други приступ импресионизму можемо видети на примеру циклуса Мориса Равела *Купренов гроб* који поетику импресионизма поставља у јасно препознатљив неокласични оквир. Неокласицизам одликује поновно оживљавање класичарске поетике али у модерном руху, дакле, уводи се конструктивистички приступ прегледних, често и симетричних структура, антиромантичарска и антиекспресионистичка сведена изражајност и тенденција ка објективности, инсистирање на апсолутној музици, хармонски језик који често реферира на класичну хармонију али кроз слободну концепцију тоналности итд. Равелова позиција као млађег композитора је била таква да је чак изазивала реакције које су га окарактерисале као Дебисијевог имитатора. Иако је таква реакција била превише јака, суштински јесте имала сличности са покушајима класификације његовог стила, јер су му поред атрибута импресионисте, и други критичари приписивали припадност „дебисизму“, док су га неки други, у покушајима налажења прецизнијих стилских класификација дефинисали под свеобухватним појмом декадентног уметника. Са друге стране, Дебисијев стил, који је дефинисан као чисто импресионистички, са позним опусом открива тенденције које су кренуле да се развијају у правцу колоквијалних дефиниција неокласичног.

Све то открива да су велике стилске одреднице само наизглед јединствене, јер када се узму у обзир разнолике друштвене, културалне, уметничке контекстуализације, оне почињу да губе карактер општих појмова и самим тим постају подложне преиспитивању. Због тога је проблематично о било којој од тих одредница „говорити као о заокруженој, довршеној или јединственој стилској формацији“, ¹⁴⁴ већ о њима можемо говорити као о праксама. Схватимо ли их као праксе, отвара се могућност да их теоријски и извођачки интерпретирамо на различите начине.

С обзиром на то да расправа о овим концептима има за циљ обликовање крајњег извођења дела, бавио сам се и питањем на који начин се то одвија у случају Дебисија и Равела услед проблематике дефинисања њихових стилских усмерења. Њихове позиције се најопштије могу дефинисати кроз умерено-модернистичке праксе које одликује амбивалентан однос према елементима стила, у овом случају, према прошлости и савремености, а различита читања стилског колажирања могу довести до различитих

¹⁴⁴ Микић, Весна, *Лица српске музике: Неокласицизам* (Београд: Факултет музичке уметности, 2009), 19.

интерпретација где извођач на основу испитивања теоријских позиција и према индивидуалним судовима одлучује који елементи стила постају пресудни за крајње извођење.

Моје извођачко искуство са Равеловом свитом говори то да било да се њено извођење конципира тако да се истакну архаични елементи, било импресионистички – њена јасна жанровска одређења, формална конструкција, затим, транспарентност класичне фактуре – постављају довољно прецизне захтеве које извођач мора да испуни. У тако високо-организованој фактури се лако примети свака непрецизност извођења, била то непрецизност замисли, или реализације. Средства која се онда морају применити су на првом месту прецизно конципирано фразирање које се затим реализује помоћу техничких средстава генералне појачане физичке прецизности, прецизне артикулације, појачане активности и аутономије прста, контроле тежине извођачког апарата, контролисаног али релаксираног зглоба руке итд. То је суштина начина на који одређена естетика, у овом случају, неокласично колажирање, формира техничке захтеве за извођење.

Са друге стране, Дебисијеви *Прелиди* сугестивне програматичности, претежно изграђени на модерним елементима и слободнијем односу према микро и макро форми, дозвољавају више слободе при промишљању концепције извођења. Нарочито начин изградње микро форме, фактуре и начин употребе педала стварају звучну средину која не захтева толико прецизан однос према звуку као код класичне фактуре, а истовремено оставља извођачу више креативне слободе при конципирању интерпретације.

Све то показује да присуство класичних елемената при модернистичком стилском колажирању ствара специфичне извођачке захтеве и, то, у правцу у којем су оригинално егзистирали – захтеви за њихову реализацију су и у доба модернизма исти као и када су настали – они захтевају прецизност, уравнотеженост и јасноћу намере и реализације.

7. Литература

Austin, William W., *Music in the Twentieth Century* (London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1966).

Bricard, Nancy, *Maurice Ravel: Miroirs* (Van Nuys: Alfred Publishing Company, 1993).

Childs, Peter, *Modernism: The New Critical Idiom* (London: Taylor & Francis Group, 2002).

Dumesnil, Maurice *How to Play and Teach Debussy* (New York: Schroeder and Gunther, Inc., 1932) http://www.stevepur.com/music/debussy_piano/dumesnil/dumesnil.html

Dunoyer, Cecilia, *Marguerite Long: A Life in French Music, 1874-1966*, (Indianapolis: University of Indiana Press, 1993).

Fillerup, Jessie, „Eternity in Each Moment: Temporal Strategies in Ravel’s “Le Gibet”“, *Music Theory Online*, br. 19 (2013), <http://www.mtosmt.org/issues/mto.13.19.1/mto.13.19.1.fillerup>

Hirakouji, Sachi Patricia, „The „Piano without Hammers“: Reconsidering Debussy's Pianism“ (докторска теза, University of Washington, 2008).

Howat, Roy, *The Art of French Piano Music* (London: Yale University Press, 2009).

„Impressionism: A Different Form of Realism“ у Penelope J. E. Davies et al., *Janson's History of Art: The Western Tradition* (NJ: Pearson Education, Inc. Prentice Hall, 2004).

Јароцински, Стефан, „Дебиси – импресионизам и симболизам“, у *Збирка текстова за предмет Анализа музичких стилова*, ур. Ана Стефановић (Београд: Фонд за умножавање наставне литературе при ФМУ, 1995)

Jensen, Eric Frederick, *Debussy* (New York: Oxford University Press, 2014).

Kaminsky, Peter, *Unmasking Ravel: New Perspectives on the Music* (New York: University of Rochester Press, 2011).

Lesure, Francois, Howat, Roy, „Debussy, (Achille-) Claude“, у *The New Grove Dictionary of music and musicians, 3rd ed.*, (Oxford: Oxford University Press, CD-rom, 2001).

Macey, David, *The Penguin Dictionary of Critical Theory* (London : Penguin Books, , 2000).

Микић, Весна, *Лица српске музике: Неокласицизам* (Београд: Факултет музичке уметности, 2009).

Minor, Janice Louise, „Were they truly Neoclassic? A study of French Neoclassicism through selected Clarinet Sonatas by „Les Six“ (докторска теза, University of Cincinnati, 2004).

Passler, Jan, „Impressionism“, u *The New Grove Dictionary of music and musicians*, 3rd ed., (Oxford: Oxford University Press, CD-rom, 2001).

Peterson, Cynthia, „Contextual Analyses of Six Etudes for Piano by Claude Debussy“ (докторска теза, University of Connecticut, 2004).

Бранка, Поповић, „Прилог посматрању двадесет четири Дебисијева прелида као јединствене целине“ (семинарски рад, Факултет музичке уметности, Београд, 1998/99).

Puri, Michael J., *Ravel the Decadent: Memory, Sublimation, and Desire* (New York: Oxford University Press, Inc., 2011).

Ravel, Maurice, *Le tombeau de Couperin and Valses nobles et sentimentales* (NY: Dover Publications, 2001).

Rogers, Jillian, „Mourning at the Piano: Marguerite Long, Maurice Ravel, and the Performance of Grief in Interwar France“, *Transpositions* 4, 2014, 1–33.

Сковран, Душан и Перичић, Властимир, „Облик игара из барокне свите“, у *Наука о музичким облицима*, ур. Дејан Деспић, (Београд: Фонд за издавачку делатност Универзитета у уметности у Београду, 1984).

Смит, Тери, „Питање савремености“, у *Савремена уметност и савременост*, (Београд: Орион арт, 2014).

Stankis, Jessica Elizabeth, „Maurice Ravel as Miniaturist through the Lens of Japonisme“ (докторска теза, University of California, 2012).

Swain, Joseph P., *Historical Dictionary of Baroque Music* (Plymouth: The Scarecrow Press, 2013).

„Symbolists“ u *Encyclopedia Britannica*, 15th ed., (London: Micropedia, 1974).

„Rigaudon“, у *The New Grove Dictionary of music and musicians*, 3rd ed., (Oxford: Oxford University Press, CD-rom, 2001).

Timbrell, Charles, *French Pianism: A Historical Perspective* (Portland: Amadeus Press, 1999).

Tobin, Anthony, „Elements of Folk Music and the Dissolution of Traditional Tonality“, страница последњи пут измењена 31. 7. 2016, <http://debussypiano.com/Introduction.html>

Tovey, Donald Francis, *Essays in Music Analysis Volume I: Symphonies* (London: Oxford University Press, 1962).

Whittall, Arnold, „Neo-classicism“, у *The New Grove Dictionary of music and musicians*, 3rd ed., (Oxford: Oxford University Press, CD-rom, 2001).